COMITÉ YOUGOSLAVE DES ÉTUDES BYZANTINES

ACTES DU XIIe CONGRÈS INTERNATIONAL D'ÉTUDES BYZANTINES

OCHRIDE

10—16 SEPTEMBRE 1961

TOME III



BEOGRAD
1964

KRAUS REPRINT
Nendeln/Liechtenstein



ISBN 3-262-00112-0

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1978

Printed in The Netherlands

SOUS LE HAUT PATRONAGE DU PRESIDENT
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE
FÉDÉRATIVE DE YOUGOSLAVIE
JOSIP BROZ TITO

COMITÉ D'ORGANISATION DU CONGRÈS

Président: *Georges Ostrogorsky*, Belgrade
Vice-présidents: *Grga Novak*, Zagreb, *France Stelè*, Ljubljana, *Svetozar Radojčić*, Belgrade, *Mihail Petruševski*, Skopje, *Dimče Koco*, Skopje
Secrétaire général: *Djurdje Bošković*, Belgrade
Membres: *Franjo Barišić, Jadran Ferluga, Ivanka Nikolajević-Stojković*, Belgrade
Secrétaire administratif: *Nada Mandić*, Belgrade

COMITÉ RÉGIONAL DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE MACÉDOINE À SKOPJE

Président: *Dimče Koco*
Secrétaire: *Niko Tozi*
Membres: *Blaga Aleksova, Lazar Ličenoski, Dimče Mire, Tomo Tomoski, Boris Čipan, Galaba Palikruševa, Antonije Nikolovski, Pero Keckarovski*

COMITÉ DE LA VILLE D'OCHRIDE

Président: *Nikola Goričan*
Secrétaire: *Vasil Lahtov*
Membres: *Kiko Orovčanec, Viktor Plevneš, Zaričin Ilče, Kico Nonkoski, Blago Kičeec, Goce Miteski*

ART ET ARCHÉOLOGIE

GIUSEPPE AGNELLO, Siracusa

IL PROBLEMA DELLA PROVENIENZA DELLE SCULTURE BIZANTINE DELLA SICILIA

Di esse mi sono largamente occupato in una serie di studi, che, riuniti in unico corpus, compariranno in un volume dedicato alle arti figurative della Sicilia bizantina, di prossima pubblicazione.[1]

Non mi soffermo quindi su dati e rilievi già noti. Dirò soltanto, come necessaria premessa all'odierna segnalazione, che la conoscenza della scultura bizantina della Sicilia è di data piuttosto recente: conoscenza che ha assunto proporzioni impreviste, soprattutto se messa a confronto collo scarso materiale che, fino a pochi anni addietro, aveva formato l'oggetto delle comuni indagini.

Si viene così a colmare una delle più grandi ed inspiegabili lacune esistenti nel campo della storia dell'arte della Sicilia. Il materiale, restituito, in gran parte, da scoperte occasionali, ha superato ogni più ottimistica previsione. Ma i problemi che esso solleva sono numerosi e, nello stesso tempo, complessi.

Si resta, anzitutto, colpiti dalla singolarità delle forme e dei rilievi stilistici, che caratterizzano la maggior parte dei pezzi: forme e rilievi che trovano una profonda rispondenza in sculture analoghe, largamente diffuse nelle più opposte regioni del Mediterraneo. Uno studio comparato di tali forme, esteso, per lo meno, a quelle più generalmente note, sarebbe ricco di risultati. Mi limito, per ragioni di brevità, alla esemplificazione di alcune di esse che ritengo, ai fini odierni, abbastanza dimostrative.

Dall'ex chiesa di S. Sebastiano, a Siracusa, provengono cinque pezzi marmorei, entrati solo da alcuni anni nella collezione del Museo di Palazzo Bellomo i quali debbono considerarsi come gli avanzi di un grande portale: stipiti, architrave, cornici d'imposta. La decorazione, in uno degli stipiti, è costituita dalla succes-

[1] *G. Agnello*, Sculture bizantine della Sicilia, in „Siculorum Gymnasium", Catania Gennaio-Giugno 1952; Luglio-Dicembre 1953; Gennaio-Giugno 1954; Gennaio-Giugno 1957.

sione di formelle quadrate e circolari ritmicamente disposte (fig. 1). Esse circoscrivono, tranne in un solo caso dove campeggia il motivo della croce, delle palmette a pannocchia. Sono legate da intimo nesso formando, mediante robusto gambo diviso da solco, un intreccio ininterrotto. Nell'architrave la decorazione è tormentata e varia, pure svolgendo il consueto tema. Gli ornamenti plastici ripetono il motivo del tralcio che dà luogo a formelle discoidi, le quali accolgono una variata composizione di motivi, vegetali e geometrici. Al motivo della crocetta a liste slargate, si succedono, alternandosi, fioroni stellati a sei e otto lobi, che si chiudono ora in forma cuspidata, ora con contorno convesso, qualche volta con rientranza concava (fig. 2).

Una netta rispondenza questi motivi decorativi trovano nel portale della chiesa dei Santi Anargiri a Castoria, nella Macedonia. Non si tratta di rispondenza approssimativa, ma di perfetta similarità, la quale presuppone la esistenza di un modello, che deve essere servito, in entrambi i casi, di guida. Gli stessi motivi sono richiamati, con altrettanta fedeltà, in un portale di un'ex chiesa milanese del sec. IX, ora al museo del Castello Sforzesco.

Si tratta, nei tre casi, di sculture profondamente dissociate nello spazio, per le quali apparirebbe enigmatica questa puntuale rispondenza di motivi decorativi se venisse scartata l'ipotesi di un comune centro di derivazione.

Altrettanto dicasi della decorazione di due grossi frammenti di lastroni marmorei della collezione Bellomo, che facevano parte, quasi certamente, di plutei (fig. 3). Il motivo predominante è costituito da una grande croce, definita da arricciature terminali e chiusa da una specie di edicola, di spiccata struttura architettonica: grande arcata poggiante su capitelli a piramide tronca rovesciata, impostati su semicolonne. I quattro scomparti, che definiscono i quattro bracci della croce, sono adorni di formelle circolari. Due fioroni, desinenti in due robuste volute, adornano gli angoli superiori del tracciato decorativo. Questo motivo ornamentale si richiama a quello ricorrente nei plutei di S. Sabina, a Roma. Identica l'inquadratura generale, identiche le membrature della grande edicola accogliente la croce: dal motivo a treccia che accompagna lo spiegamento dell'arco alla conformazione dei capitelli e delle semicolonne su cui quelli gravano.

Ma dove le affinità appaiono più evidenti è nei capitelli a stampella che, numerosi, arricchiscono la collezione Bellomo (figg. 4, 5). Catania, in questi ultimi tempi, ha apprestato più di un esemplare (fig. 6). Sono conformati ad incudine; la sezione orizzontale è data da un rettangolo, la verticale da un trapezio. Delle quattro opposte facce solo due, le minori, sono rivestite di decorazioni; le altre sono completamente lisce o, tutt'al più, profilate con semplice decorazione marginale. Nella maggior parte sono tagliate in curva, ma non sono infrequenti i capitelli in cui le facce minori si allargano anche in superfici piane.

L'elemento decorativo ne è parte integrante ed è raro quindi il caso che ne siano rimasti del tutto privi. Motivi ricorrenti sono quelli vegetali o geometrici; rarissimi quelli zoomorfici o umani. Erano sostenuti generalmente da sottili colonnine e trovavano applicazione nelle finestre, nei loggiatini, nelle iconostasi, nei tamburi delle cupole. Essendo disposti a coltello, appare giustificata l'esigenza che limita la decorazione ai piccoli fronti, come i soli che erano destinati a rimanere in vista.

Ora questo tipo di capitello, che le scoperte casuali hanno reso così frequente nell'angolo sud-orientale della Sicilia, ma che, in nessun caso, è stato trovato in sito, ha numerosi riscontri nei paesi d'Oriente: riscontri che vanno dalla configurazione geometrica ai dettagli decorativi. Esemplari analoghi si conservano nel museo di Corinto, negli antiquari della chiesa di S. Giorgio e nella chiesa di S. Demetrio a Tessalonica.

Mi soffermo solo su questi tre tipi, perchè in essi il parallelismo delle forme ha una maggiore evidenza ed un più caratteristico risalto. Ma la comparazione potrebbe estendersi ad un più numeroso complesso di tipi, i quali oppongono, in maggiore o minore misura, simiglianze e riscontri che, in nessun modo, possono dirsi casuali.

Che esistessero, anche per la scultura, guide iconografiche sul tipo di quelle che, per la pittura, avevano dato il famoso Panselimos di Tessalonica o l'atonita Dionysios non è in aclun modo confermato. Nè, d'altro canto, anche quando fosse possibile ammetterlo, potrebbe essere dimostrata la loro diffusione nel mondo occidentale e, quindi, il loro influsso determinante nell'evoluzione dell'arte locale. Sarebbe, in ogni caso, molto più valida l'ipotesi della presenza di artisti orientali, presenza che l'intensità dei rapporti politici e commerciali potrebbe largamente giustificare. Ma la presenza di artisti isolati non varrebbe a spiegare la generalità del fenomeno, che ha proporzioni assai più vaste di quelle offerte da cause occasionali.

*
* *

Appare, dunque, legittima la domanda: quale fu il centro o i centri di elaborazione di queste sculture?

E' noto che molti prodotti d'arte, d'origine specificamente bizantina, disseminati nei più importanti musei d'Europa o raccolti negli antiquari delle nostre chiese qui giunsero, sospinti dai rapporti commerciali che collegarono le principali città marinare del mondo occidentale a quelle del lontano Oriente. Per questi prodotti il problema, com'è ovvio, non si pone, così come non si pone per quegli altri che giunsero in Occidente in seguito ad eventi bellici.

La conquista latina di Costantinopoli del 1203 e 1204 diffuse in molte città dell'Europa occidentale una notevole congerie

di oggetti d'arte, dei quali il Riant ci ha fatto conoscere la relativa documentazione.[2] Fu verso la metà dello stesso secolo che Lorenzo Tiepolo portò come trofei, da Acri, per collocarli nell'angolo della piazzetta di S. Marco a Venezia, i due pilastri formanti gli stipiti della porta del castello tenuto dai Genovesi sulle colline di Montjoja. La provenienza di questi prodotti non lascia il più piccolo dubbio sui centri di elaborazione e sull'ambiente artistico dove si maturò il loro processo formativo, trattandosi di prodotti che si collegano ad avvenimenti storicamente accertati.

Ma le sculture del genere rappresentano un nucleo assai limitato, messo a confronto col più vasto patrimonio di prodotti anonimi, che oggi sono in nostro potere e per i quali l'ipotesi di una possibile importazione, determinata da eventi bellici, non ha alcuna validità.

E' proprio per queste sculture che si pone il problema: sono state prodotte in loco o devesi, per la maggior parte di esse, cercare i centri di elaborazione in Oriente, da dove sarebbero state trasportate nei paesi del Mediterraneo occidentale?

Il problema non è sostanzialmente nuovo perchè, quasi negli stessi termini, è stato posto dagli studiosi della scultura classica, molta parte della quale, a giudicare dalla qualità dei marmi, proviene sicuramente dall'Oriente. E' noto che le ricche cave da cui traesi il bel marmo bianco di Carrara non furono sfruttate, o non lo furono in larga misura prima del periodo repubblicano. I Romani, osserva il Rostovzev, preferirono importare varie specie di marmi dalla Grecia, dall'Asia Minore, dall'Egitto e da altre località molto lontane. Pare anzi assodato che, verso la fine del periodo repubblicano, lo Stato, per ragioni non del tutto chiare, arrestò lo sviluppo dell'attività mineraria in Italia, diminuendo il numero dei lavoratori permessi dalla legge nelle miniere.[3]

Nessun dubbio, quindi, sulla notevole estensione avuta, fin dall'età classica, dalla importazione di marmi orientali. Ma si restrinse essa ai soli marmi grezzi o comprese anche i marmi lavorati e rifiniti nelle botteghe di Oriente?

E' questione controversa che io non intendo affrontare, perchè mi porterebbe assai lontano dai limiti della presente relazione. Botteghe di marmorai esistettero, con certezza, nella Roma repubblicana e imperiale, da cui uscirono non pochi prodotti di scultura. Non è ben certo che botteghe analoghe esistessero anche in Sicilia. La più gran parte dei sarcofagi, che in questa si ritrovano, provengono da officine estrainsulari.

Nell'età tardo-romana e nel lungo periodo bizantino, essendosi allentati i rapporti tra l'Isola e Roma, si resero più difficili le possibilità di importazione, mentre le intensificate relazioni col-

[2] *Riant*, Exuviae sacrae constantinopolitanae, Ginevra 1877—78.

[3] *M. Rostovzev*, Storia economica e sociale dell'impero romano, Firenze 1953.

l'impero d'Oriente — conseguenza delle mutate condizioni politiche — impressero al commercio un ritmo nuovo, aprendo vie mai prima battute. Si sa che in questo periodo si fece ancora più limitato l'uso del marmo lunense, mentre divenne più intensa la importazione dal Mar di Marmare e dal Preconneso, non soltanto in Sicilia, ma in ogni parte del Mediterraneo, fino all'estrema Andalusia. Il palazzo califfale di San Jeronimo, presso Cordova, accoglie molti manufatti marmorei che si richiamano a quelli di Siracusa.[4]

Purtroppo la documentazione storica è del tutto insufficiente, ma vi sono dati di fatto che comprovano la realtà del fenomeno. E'risaputo che molta parte del materiale marmoreo delle chiese ravennati proviene dall'Oriente. Le lettere greche incise in molte colonne costituiscono dei contrassegni distintivi delle officine di derivazione.[5]

Per le sculture bizantine della Sicilia e, in modo particolare, per quelle di Siracusa, un rilievo di notevole importanza è questo: esse sono quasi tutte ricavate dal marmo; rarissime quelle in pietra calcarea. Il numero di queste ultime è addirittura insignificante. Esiste solo qualche capitello a stampella in cui appare manifesto il tentativo di tradurre lo schema decorativo e geometrico degli analoghi capitelli marmorei. Ma sia dal punto di vista tecnico che stilistico il tentativo è inadeguato. Non c'è dubbio che, in questi casi, ci troviamo di fronte a dei prodotti elaborati in loco. La constatazione sorprende, ove si consideri che Siracusa, in ogni tempo, dall'età classica alla moderna, ha tratto vantaggio dalla ricchezza delle sue cave di pietra, che le hanno fornito un prezioso materiale per edifizi monumentali e per opere decorative.

Il solo gruppo di sculture bizantine in calcare è quello di Chiaramonte Gulfi, illustrato dall'Orsi: »sculture non belle, anzi povere, artisticamente deficienti ed indegne della prima età aurea bizantina«.[6] Si tratta di poco più di una dozzina di pezzi, in gran parte frammentari, nei quali non è alcun accostamento stilistico e decorativo ai pezzi marmorei avanti ricordati: vera e propria manifestazione di arte locale, frutto dell'immatura esperienza di rozzi scalpellatori di montagna. »Ben altra conoscenza delle forme, ben altra capacità di disegnare come di scolpire« è nelle sculture marmoree, le quali, per il carattere cui è improntata la decorazione, per il rilievo delle forme, in tutto rispondenti a quelle della produzione orientale, accusano manifestamente la loro origine esotica. La diffusione di queste ultime, facile ed agevole lungo le grandi città costiere dell'Isola, non dovette raggiungere, come nel caso di Chiaramonte, i centri minori e i borghi dell'interno, dove

[4] *B. Berenson*, Viaggio in Sicilia, Milano 1955.

[5] *V. M. Mazzotti*, La basilica di S. Apollinare in Classe, Roma 1954, pag. 75, nota 50.

[6] *P. Orsi*, Sicilia bizantina, Roma 1952, pp. 103—116.

continuò a vivere, con forme ed espressioni assai modeste, un'arte locale con debolissimi riflessi di elementi decorativi dell'arte classica.

Non oserei affermare che in Sicilia e, in modo particolare, a Siracusa, facessero difetto le botteghe dei lapicidi. Nell'ex chiesa di S. Marziano è stato rinvenuto un notevole gruppo di transenne di grande pregio artistico. Predomina in esse la partizione geometrica con avvicendamento di formelle circolari e quadrate, accoglienti, con vece alterna, ora motivi decorativi cuoriformi, ora dei fioroni trilobati con appendici di frutta. Il taglio delle formelle non ha alcun carattere di appiattimento; permangono ancora, specialmente nella rappresentazione plastica dei rosoni, una certa morbidezza di modellato, un deciso rilievo, i quali ci dicono come il legame coll'antica tradizione, anche in mezzo al trionfante bizantinismo, non era venuto completamente meno.[7]

Ma il materiale impiegato in queste sculture è il calcare siracusano: circostanza, questa, che mentre esclude, da un lato, la possibilità di vedervi un prodotto d'importazione, testimonia, dall'altro, l'esistenza di botteghe di lapicidi, i quali riescono a dar vita e sviluppo ad una tradizione dove ha una scarsa prevalenza l'impero delle forme orientali.

Materiale calcareo è pure quello adoperato per le sculture destinate a decorare il tempio benedettino di S. Lucia di Mèndola, presso Palazzolo Acreide.[8] Ma con queste ultime sculture attingiamo di già l'età normanna. La ripresa del bizantinismo, dopo la lunga parentesi araba, ha scarsa efficacia. L'influsso dell'Oriente, in seguito all'allentamento dei vincoli politici, si fa più tenue. I marmi lavorati diventano più rari e il calcare, restituito a nuova dignità dai nostri scalpellini, trionfa nell'apparato decorativo della nuova architettura monumentale.

*

* *

Altrettanto non può dirsi del marmo, apprestato in scarsa misura dalle cave di Carrara sin oltre il sec. X. Il dominio bizantino, per lo spazio di oltre tre secoli, apre alla Sicilia i mercati di Oriente e il marmo lavorato ottempera alle esigenze della rinnovata vita civile e religiosa dell'Isola.

Le prove ci vengono, più che dalle testimonianze storiche, dagli inattesi ritrovamenti di questi ultimi anni. Intendo, in particolare, riferirmi ai risultati delle ricerche subacquee che si vanno susseguendo, con ritmo incalzante, lungo le coste della Sicilia.

Già alcuni decenni addietro, prima ancora che queste ricerche metodiche avessero avuto inizio, l'attenzione degli studiosi era

[7] *G. Agnello*, Sculture bizantine della Sicilia, in „Siculorum Gymnasium", Catania, Gennaio-Giugno 1952.

[8] *G. Agnello*, Le sculture normanne di S. Lucia di Méndola, in „Bollettino d'arte del Ministero della P. I.", Giugno 1926.

stata attratta da una scoperta che aveva dato luogo alle più svariate ipotesi. Durante i lavori di ripulimento del porto piccolo, a Siracusa, la draga aveva tirato su un notevole gruppo di capitelli bizantini a stampella e di colonnine marmoree, che oggi fanno parte della collezione Bellomo. Quale spiegazione dare allo strano rinvenimento? Parve accettabile l'ipotesi che stabiliva un nesso colle distruzioni effettuate dagli Arabi nel sec. IX, quando questi, occupata dopo durissimo assedio la città, la sottoposero ad un orrido saccheggio da cui andarono travolti molti edifizi sacri. Non era la prima volta che, nel corso di gravi avvenimenti che sconvolsero la città, molto materiale di demolizione fosse stato buttato a mare, negl'immediati dintorni di Ortigia. Si ritenne quindi che lo scarico del porto piccolo fosse dovuto ad un'oscura vicenda del genere. Lasciava però alquanto perplessi il fatto che proprio il porto piccolo, la cui importanza non poteva sfuggire agli Arabi, fosse stato adibito ad un tale scopo, che avrebbe finito col danneggiare la navigabilità.

I recenti ritrovamenti chiariscono ora l'incognita: dev'essersi trattato di naufragio, avvenuto proprio quando l'imbarcazione, proveniente dai mari orientali, stava per entrare in porto.

E' dello scorso anno la scoperta di un altro grosso gruppo di marmi lavorati, affondato lungo la costa di Marzameni, a non grande distanza da Pachino e da Capo Passero (figg. 7, 8, 9). Il recupero totale si prevede lungo e dispendioso. Al presente sono stati tratti fuori alcuni blocchi facenti parte di uno stesso pezzo. Ma il coraggioso scorpitore, il conte Piero Gargallo, che si è dedicato con passione alla nobile fatica, è stato in grado di eseguire dei rilievi e dare qualche ragguaglio sull'importanza della scoperta.[9]

[9] Dalla relazione, gentilmente favorita dal conte Gargallo, stralciamo le notizie di maggiore interesse: „In mare, nei pressi del paesino di Marzamemi e precisamente circa ad un miglio verso est dalla costa, all'altezza della punta del „Bove Marino", ebbi a rinvenire il 9 (X) '60 un carico di parti architettoniche e di decorazioni disseminato in un raggio di 80 metri sul fondale, ad una profondità variante fra i 4 e i 10 metri. E' apparso certo trattarsi dei resti del carico appartenente ad un relitto che, a causa della particolare zona di bassifondi, dovette ivi naufragare. Sia nei crepacci che in una grande fossa sabbiosa si è ritrovata una quantità veramente notevole, anche se non ancora ben precisabile, di elementi decorativi di diverso tipo, lavorati in diverse qualità di marmo. Tutti i reperti finora rinvenuti del giacimento sembrano appartenere ad una chiesa paleocristiana. Campioni dei marmi di colore verdastro sono stati fatti esaminare al prof. John Ward Perkins che è del parere trattarsi di marmi provenienti dalla Tessaglia e più precisamente da Larissa. Alcune lastre, appartenenti forse al parapetto di una scala di ambone, sembrano di porfido verde antico. Viceversa alcune basi per colonne, simili a quelle della chiesa di S. Giovanni alle catacombe di Siracusa, sono in marmo bianco (forse pentelico), come pure in marmo bianco sono alcune colonne, colonnine, pilastrini, altri frammenti di lastre, ed alcuni capitelli e basi. Si pensa che i marmi siano delle cave della Tessaglia o del Proconneso; comunque provengono dall'Oriente, dove quasi certamente furono lavorati. Datare il carico è compito ... di archeologi specialisti. Resta ancora da stabilire con una più accurata indagine l'entità del carico e questa ricerca richiederà, senza dubbio, lavori subacquei di scavo per poter condurre a termine non

Impossibile però dire, fino a che non sarà effettuato il completo recupero, se si tratti di un carico omogeneo: se, cioè, ci si trovi di fronte ad un gruppo di sculture destinate ad una stessa opera o aventi una diversa destinazione. Il pezzo recuperato era in origine monolitico; ma, data la sua grandezza, è stata inevitabile la frattura, avvenuta probabilmente durante il naufragio. Tre, sono i blocchi posti in salvo; essi sono tuttavia tali da consentire la quasi totale ricomposizione. Manca solo un frammento angolare e alcuni scheggioni del settore mediano. Il lastrome è di perfette linee geometriche: grandioso triangolo isoscele, il cui lato maggiore raggiunge quasi i tre metri e due i minori (fig. 10). Una specie di base, al di sotto del lato maggiore, delimita, con svolgimento lineare, l'impostazione dei triangoli che scandiscono l'interno.

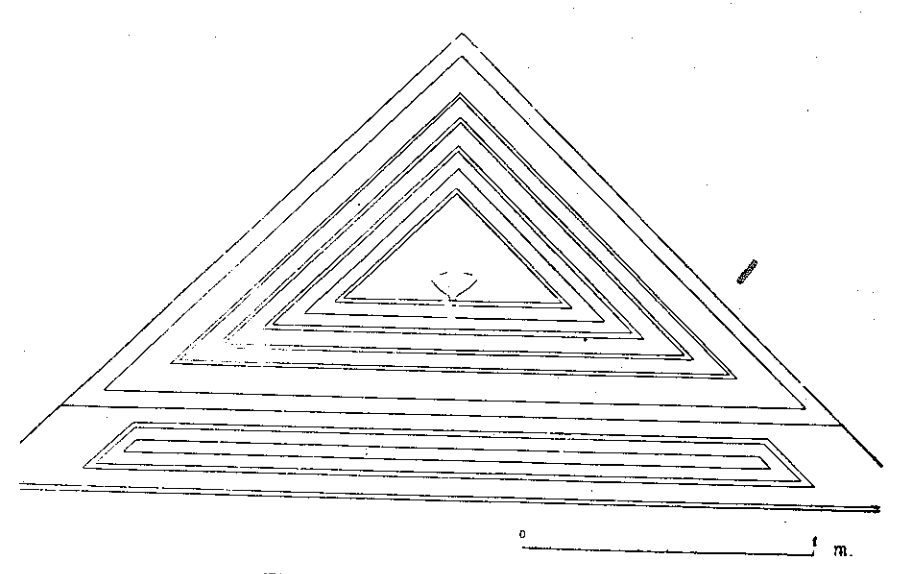


Fig. 10. Ricostruzione del frontone.

Quale la funzionalità del pezzo? A giudicare dagli esempi offerti da sculture congeneri, il cui uso può ritenersi accertato, dovrebbe potersi inferire che si tratti di frontone a cuspide, destinato al coronamento di un ciborio o, anche, di un tegurio battesimale(fig. 11). I cibori hanno pianta generalmente quadrata e sorgendo quasi sempre in perfetto isolamento, presentano quattro lati, su ciascuno dei quali si erge un frontone triangolare. È una struttura che trova larga applicazione in età bizantina e romanica e, più ancora, nella gotica.

appena ne avrò i mezzi. Ritengo che, sepolte nella sabbia, si trovino sul fondale marino tutte le componenti decorative ornamentali della chiesa stessa".

Tre lastroni analoghi, aventi la forma di un frontespizio, provengono dalla chiesa di S. Maria in Valle, a Cividale. Varia in essi l'inclinazione dei lati, ma, strutturalmente, non si differenziano.[10]

A Campello, nel tempietto del Clitunno, esiste un pezzo affine, d'incerta derivazione, che racchiude, al centro, una grande croce latina, sorgente da un cespo d'acanto.[11] L'esemplificazione potrebbe farsi più numerosa; ma sono abbastanza dimostrativi i citati riferimenti perchè possano rimaner dubbi sulla destinazione del pezzo.

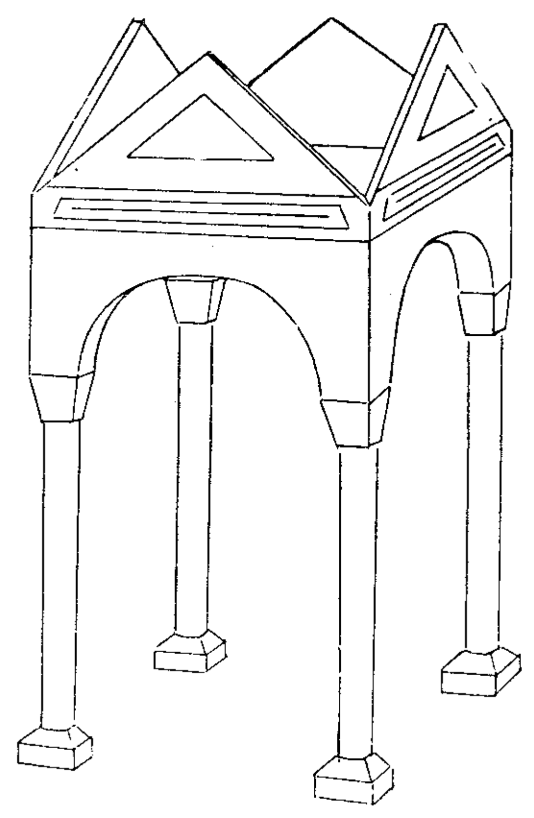


Fig. 11. Ricostruzione del ciborio con l'integrazione dei frontoni triangolari.

Dove fosse diretto il carico dei marmi sommersi non sappiamo. Data la relativa vicinanza, vien fatto di pensare a Siracusa che era, in età bizantina, la città più insigne del thema di Sicilia.

[10] *R. Cattaneo,* L'architettura in Italia dal sec. VI al Mille circa, Venezia, 1889, p. 96; C. Cecchelli, I Monumenti del Friuli dal sec. IV all'XI, vol. I, Roma 1943.

[11] *M. Salmi,* La Basilica di S. Salvatore di Spoleto; Firenze 1951, pag. 43 e pag. 54.

Le ricche collezioni del Bellomo e del museo archeologico di Siracusa non hanno una sola scultura che possa alla nostra accostarsi sia dal lato strutturale che decorativo. I surricordati pezzi di Cividale e di Campello sono dotati di una ricca varietà di motivi ornamentali che li distingue nettamente dalla geometrica uniformità della scultura di Marzamemi. Nel timpano di Campello, come è stato ricordato, lo sfondo è dominato da una grande croce latina, che sorge da un cubo di acanto, i cui rami si attorcono in simmetrici girali, segnati al centro da una rosetta polilobata.

Dei timpani di Cividale, due hanno la medesima decorazione marginale, formata da una teoria di S affrontate e, nella fascia di base, un tralcio con foglie di acanto racchiudenti delle rosette. In uno, al centro, domina una grande ruota con croce, generata dall'intreccio di quattro nastri; ai lati della ruota vivace rappresentazione zoomorfica: un leone e un toro affrontati. Nel secondo, invece, il centro del timpano presenta una croce gigliata racchiusa in un quadrato di fuseruole e, ai lati, due dischi, uno con un fiorone a sei lobi, l'altro con lamelle ellissoidali che si dipartono da un dischetto mediano.

Vi è poi un terzo timpano, di forma più accentuatamente cuspidata, che ha una decorazione alquanto trita; i motivi dominanti sono dati dall'inserimento di due croci a braccia eguali, affiancate da piccoli riquadri accoglienti diversi motivi ornamentali. La fascia marginale è attraversata da decorazione nastriforme.

Nessun rapporto con questi motivi o con altri affini è nel pezzo di Marzamemi. Qui la decorazione è costituita da un triangolo centrale, attorno a cui si svolge una complessa successione di triangoli progressivamente maggiori, fino a raggiungere i bordi del timpano. I triangoli sono espressi da rilievi costolati a bastone, da listelli, da scozie e da tori di diversa ampiezza e di variata modellazione. L'erosione delle acque ha notevolmente appiattito molte di tali modanature, che hanno perduto la la loro freschezza, accentuandone l'uniformità.

Il giuoco dei listelli e dei rilievi costolati appare più intenso nel lato inferiore, dove formano una massa compatta che assume quasi l'aspetto di una solida base, su cui s'imposta il più esterno dei triangoli. Del triangolo di centro è pervenuto un breve settore. Non si conosce quindi quale fosse il motivo decorativo in esso racchiuso. Si coglie soltanto un piccolo altorilievo scheggiato, di cui non è assolutamente possibile integrare lo sviluppo. Esso costituiva forse il solo motivo ornamentale dominante: con probabilità una croce rizzata su podio, della quale la traccia superstite potrebbe costituire un lontano indizio.

Resta comunque inspiegabile la completa assenza di quei motivi ornamentali, che ricorrono con tanta frequenza nella scultura bizantina: tralci, intrecci viminei, grappoli, dischi etc. Penso che tale assenza sia da mettersi an ehe in rapporto colla natura del materiale di cui il lapicida fu costretto a servirsi. Piuttostochè

di marmo, si tratta di una specie di breccia, la quale non si presta agevolmente ad essere attaccata dallo scalpello. Il dettaglio, la minuta ornamentazione avrebbero trovato, nella esecuzione, difficoltà non facilmente superabili.

La decorazione geometrica si traduce in solchi più o meno profondi e in listelli scarsamente rilevati, che hanno reso meno difficoltoso il lavoro (fig. 12). Nei due musei di Siracusa esistono diversi plutei, la cui decorazione si svolge con andamento in prevalenza geometrico; ci sono però in essi dei particolari — fuseruole, ovuli, palmette — che ravvivano la fredda uniformità dello svolgimento lineare. Nel timpano di Marzamemi non c'è traccia di particolari del genere.

La decorazione si estende anche alla faccia opposta del lastrone; ma si tratta di decorazione lineare, limitata soltanto ai margini. Essendo la faccia destinata a rimanere solo in parte visibile, è stata attaccata con una sommaria levigatura.

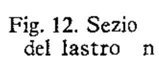
*

* *

Quale, infine, l'età della scultura? Non è facile poterlo stabilire, dato che essa, nella sua conformazione, strutturale, può rientrare — come si è osservato — in un vasto spazio di tempo, che va dall'età bizantina alla gotica. Non ci soccorre, in modo sicuro, la decorazione, la quale, per quanto è a nostra conoscenza, per il suo schematismo geometrico e per la completa rinuncia ad ogni motivo ornamentale, non si presta ad essere inquadrata in un ben definito momento artistico.

E' da escludere, in ogni modo, che possa riportarsi al periodo normanno, non solo perchè in esso, essendosi allentati i rapporti economici con l'Oriente, subì una notevole flessione l'importazione di marmi orientali e fu sottoposto ad un processo di maggiore sfruttamento il materiale calcareo, ma anche perchè la schematizzazione decorativa, che fu propria della scultura bizantina, venne temperata da un più vivace accostamento a forme realistiche, in precedenza assolutamente inconsuete.

Scartata quindi una tale ipotesi e scartata, a maggior ragione, la possibilità di un inserimento del pezzo nel periodo arabo — dalla metà del IX alla metà dell'XI secolo-ci appare più probabile una datazione che lo faccia rientrare tra il VI e il VII secolo; datazione che non è in contrasto, peraltro, coi suoi caratteri stilistici per il riecheggiamento di motivi classici, che si discostano nettamente da quelli della scultura bizantina propriamente detta. La scabrosità del materiale deve aver indubbia-


Fig. 12. Sezio del lastro n

mente contribuito — e lo abbiamo osservato — a contenere lo sviluppo dei motivi floreali stilizzati, ma non può averne determinata la completa rinuncia. Il pezzo deve essere stato quindi elaborato quando la tradizione della scultura romana non aveva ancora perduto la sua validità: tradizione che troviamo anche riflessa in non pochi altri plutei, dove però la migliore qualità del materiale potè consentire un più largo impiego di motivi ornamentali.

Forse tra i marmi del carico dell'imbarcazione naufragata ve ne sono altri aventi più stretti rapporti col frontone, che potranno apprestarci maggiori elementi per una precisa datazione. E' da augurarsi, perciò, che i difficili lavori di recupero siano ripresi, in modo che si possa dire una parola definitiva sulla scoperta, la cui importanza non ha bisogno di altre parole di commento.[12]

[12] Durante la mora della pubblicazione degli Atti del Congresso, i lavori di recupero sono s a i ripresi ed hanno messo in vista una notevole quantità di altri pezzi. Dell'importante ritrovamento ho dato una prima notizia nel volume: *Le Arti Figurative nella Sicilia Bizantina,* Palerno, 1962, p. 123, nota, e, successivamente, nell'articolo: *Il Ritrovamento di una basilica bizantina prefabbricata,* in „Byzantion", Bruxelles, 1963, t. XXXIII (1963).



Fig. 1.

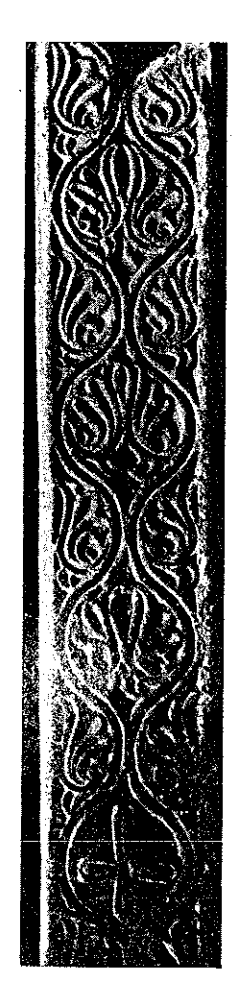


Fig. 2.

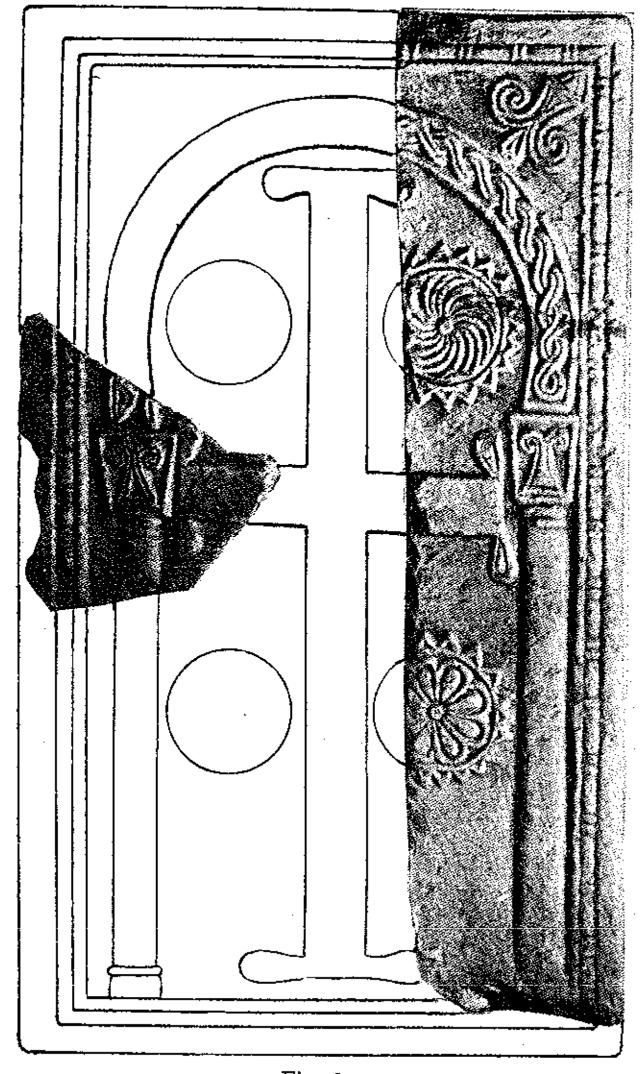


Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.

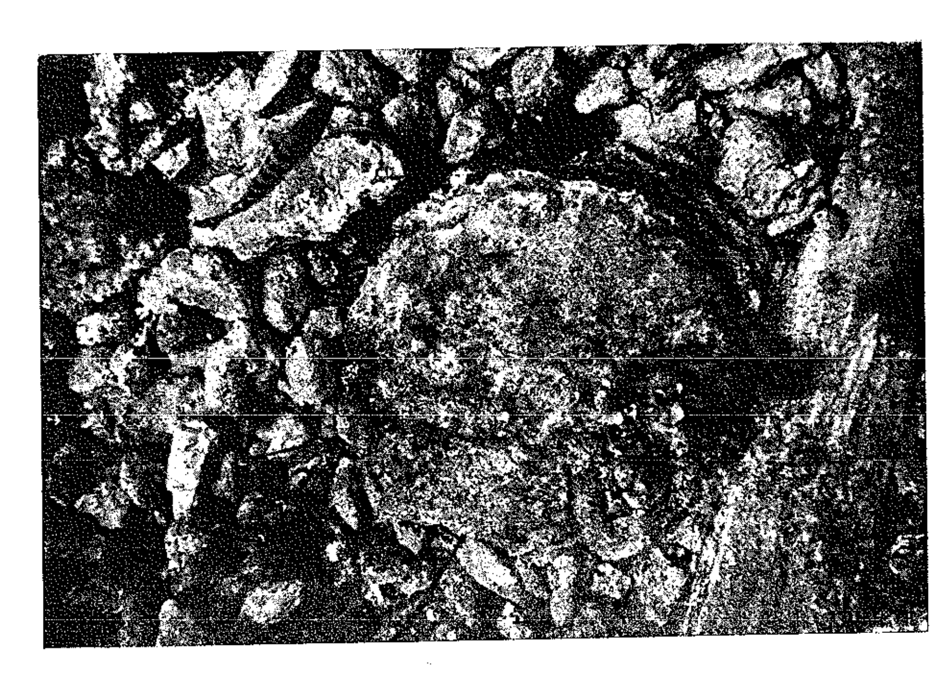


Fig. 7.



Fig. 8

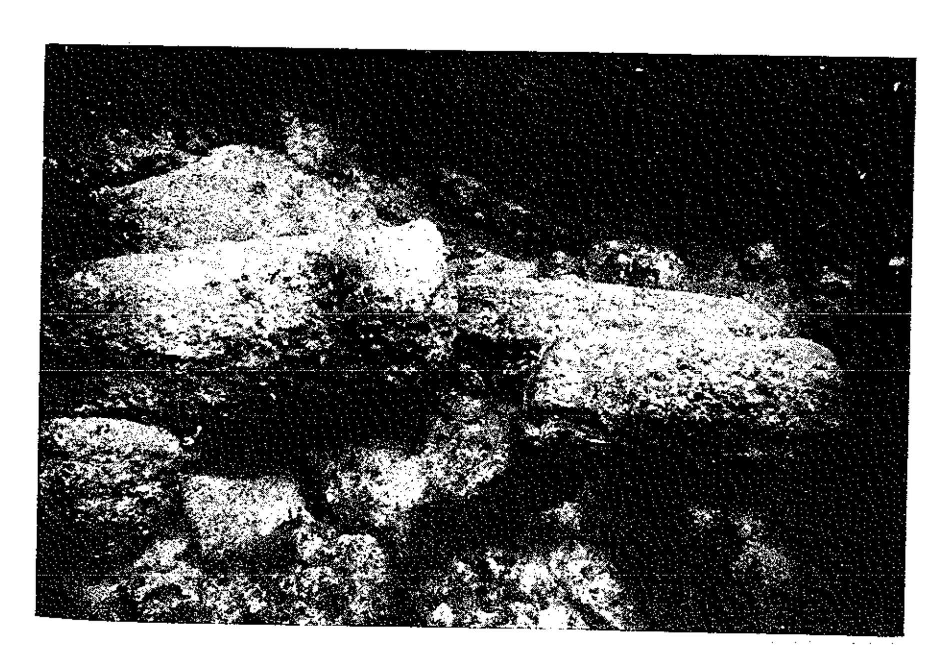


Fig. 9.

ALICE BANK, Leningrad

QUELQUES MONUMENTS DE L'ART APPLIQUÉ BYZANTIN DU IX—XII ss. PROVENANT DES FOUILLES SUR LE TERRITOIRE DE L'URSS DURANT LES DERNIÈRES DIZAINES D'ANNÉES

Les monuments byzantins du IVe—VIIe ss. trouvés sur le territoire de l'URSS sont assez bien connus depuis longtemps. On connaît beaucoup moins les oeuvres des arts mineurs datant de l'époque postérieure. Il est évident que ces monuments attirent notre attention assidue par le fait même que la majorité de monuments parvenus jusqu'à nous et conservés dans les musées, les trésors d'églises et les collections privées ne sont pas toujours pourvus de documents précisant leur provenance. Certains de ces objets sont suivis de légendes historiques et l'on n'en trouve que quelques uns qui soient confirmés par les témoignages documentaires qui permettent de suivre leur destinée depuis le Moyen Age. Les oeuvres représentant les personnages historiques, ou bien ceux où l'on distingue des inscriptions authentiques, sont extrêmement rares. C'est pourquoi les objets provenant des fouilles présentent un intérêt des plus sérieux.

Le nombre d'objets de cette époque (à l'exception de la poterie vernissée) provenant des fouilles est très limité. Ainsi, par exemple, les fouilles à Corinthe, si riches en belles découvertes de l'époque antique et du Moyen Age, ne donnèrent que quelques objets de ce genre — peignes et plaquettes d'os (du Xe—XIIe ss.), fragments de verrerie; on n'y a trouvé qu'une seule petite icône de pierre d'un travail très primitif.[1] Les objets de cette époque découverts aux fouilles de Thessalonique et d'Athènes[2] furent très peu nombreux. Même dans la capitale de l'Empire (où les fouilles, comme on le sait, s'effectuent dans des conditions extrême-

[1] *Gladis R. Davidson,* The Minor objects Corinth. Vol. XII. Princeton New Jersey, 1952, pl. 58, 69, 80, 111, № 2108.

[2] Σ. Πελεκανίδης, Τά χρυσᾶ βυζαντινά κοσμήματα τῆς Θεσσαλονίκης, Δελτίον τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἑταιρείας, περ. Δ.' Τόμος 'Α.' Αθῆναι, 1960.

ment difficiles), on n'a découverte que quelques objets[3] de l'art appliqué dont la provenance archéologique soit authentique.

C'est pourquoi les spécimens de l'art byzantin du IXe—XIIe ss. découverts par les archéologues soviétiques sont d'une importance spéciale. Quelques objets très intéressants ont été trouvés à l'Ouest de l'URSS [les fragments de verrerie du XIIe s, une plaquette en os faisant partie d'un coffret: les fouilles de 1958—59 à Novogroudok (Russie Blanche)[4] par Mme F. D. Gourévitch] et à l'Est, dans la Transcaucasie (un fragment du vase en verre du Xe—XIe s. représentant un musicien et un lion[5]: les fouilles de Dvine (Arménie) par Mr K. G. Kafodaryan). Le peigne en ivoire portant l'image d'un paon et de la scène de lutte de l'homme avec le lion (XIe s.) découvert par Mr M. I. Artamonov au cours des fouilles à Sarkel — Bélaja Veža[6] doit être considéré comme un exemple admirable de l'artisanat artistique. On pourrait augmenter considérablement le nombre de trouvailles pareilles; mais il est tout à fait évident que la plus grande partie de monuments byzantins provient des fouilles en Crinée (comme, par exemple, la plaquette en ivoire du X—XI ss. et la petite icône émaillée: fouilles à Soudak sous la direction de Mr J. V. Gautier[7]), et tout d'abord à Chersonèse (en particulier, les résultats des fouilles dirigées par Mr G. D. Bélov).

Cette communication se rapporte aux quelques groupes d'objets trouvés dans les fouilles de Chersonèse.

En 1932, pendant les fouilles dans la partie Nord de la cité ancienne, on a découvert dans les tombeaux sur le terrain de la basilique, les plaquettes en os[8] très intéressantes. Les plaquettes disposées aux angles d'un rectangle (1,20 m × 0,80 m) portaient l'image de griffons, d'un lion et d'une biche; nous voyons dans la partie centrale un ornement géométrique en forme de losanges et de carrés entrecroisés; les bandes décoratives sur les côtés sont ornées de rosettes composées de plusieurs morceaux; nous retrouvons ces rosettes dans les étoiles du centre. Mr G. Bélov a émis la supposition que ces plaquettes servaient autre-

[3] Second Report upon the Excavations carried out in and near the Hippodrome of Constantinople in 1928. London, 1929, p. 44—47; fig. 52, 53.

[4] *Р. М. Джанполадян*, Два стеклянных сосуда из Новогрудка, Византийский Временник XIX. 1961.

[5] *Р. М. Джанполадян*, Стеклянный сосуд из Двина, КСИИМК. Вып. 60, 1955, стр. 120—124; *A. Grabar*, Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks, Dumbarton Oaks Papers, XIV, 1960, p. 142; fig. 31.

[6] *А. Банк*, Гребень из Саркела — Белой Вежи, Труды Волго-Донской археологической экспедиции. II. МИА. № 75, М.—Л. 1959, стр. 333—339.

[7] *М. Тиханова-Клименко*, Резная костяная пластинка из Судака, Сообщения ГАИМК, 1931, № 3, стр. 21—25.

[8] *Г. Д. Белов*, Раскопки в северной части Херсонеса в 1931—1933 гг. МИА. № 4, М.—Л., 1941, стр. 233—234, рис. 54—55; *Он же*, К изучению экономики и быта позднесредневекового Херсонеса, Советская Археология, VII, 1941, стр. 241, рис. 9.

fois à orner le poêle funéraire. Les circonstances de la découverte permettent de la rapporter au XIe s.

Le principe de décoration mosaique du poêle et certains éléments de l'ornement ressemblent beaucoup à ceux de la porte sainte de l'église de Protaton du mont Athos que Pélikanidis, dans sa publication récente, fait dater du XIe s.[9] La découverte de Chersonèse nous montre un usage de ces plaquettes inconnu jusqu'à nos jours, et celà permet de considérer cette découverte comme unique.

Un intérêt remarquable, du point de vue de leur fonction, présentent aussi deux plaquettes trouvées en 1936 (7,3 cm × 5,3 cm) avec les images d'un lion (?) et d'un aigle[10]. Le fond de revers présentant une surface creusée et la disposition des trous nous permettent de définir l'usage de ces plaquettes en qualité d'un diptyque. Les circonstances de cette découverte nous autorisent à l'attribuer avec le plus de probabilité au Xe s., l'époque où il n'a jamais été noté la présence de diptyques de ce genre.

Les découvertes récentes des plaquettes de Chersonèse aux images de bêtes et d'oiseaux (réels ou fantastiques) peuvent être confrontées avec quelques vieilles découvertes dont la documentation est incertaine; des données nouvelles permettent de préciser la date de ces pièces et la rapporter au Xe s. ou peut être au début du XIe s. Les plaquettes trouvées à Constantinople, à Corinthe et à Preslav[11] peuvent être considérées comme des analogies plus ou moins proches avec quelques unes des plaquettes de Chersonèse.

Le fait même que les découvertes de ce type furent faites en grand nombre à Chersonèse, et que quelques unes d'entre elles sont d'un travail primitif (et en os d'animaux domestiques avec celà) nous prouve la probabilité de la provenance locale d'une groupe de ces objets. Dans certains cas, ce n'étaient que les repliques en manière moins coûteuse des travaux exécutés en ivoire à la capitale de l'Empire. Le problème concernant les centres de production d'objets en os de ce genre demande à être étudié plus profondément.

Les petites icones de stéatite découvertes récemment à Chersonèse sont d'un intérêt particulier. Quelques unes d'entre elles, malgré les marques du temps, doivent être rangées parmi les meilleurs spécimens de l'époque. Ainsi, l'icone découverte en 1932 se distingue par l'achevé et la délicatesse de son exécution.

[9] Στ. Πελεκανίδης, Βυζαντινόν βημοφύρον ἐξ Ἁγίου Ὄρους, Ἀθῆναι. 1960. (Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς, 1957.)

[10] *Г. Д. Белов*, Отчет о раскопках в Херсонесе за 1935—1936 гг, Севастополь, 1938, стр. 282—285, рис. 118.

[11] Second Report upon the Excavations, fig. 53; *Gladys R. Davidson*, op. cit. pl. 68, № 945; pl. 69, № 947; *Н. Мавродинов*, Старобългарското изкуство, София, 1959, рис. 63.

Elle représente probablement St. Georges tenant une lance dans la main droite et un bouclier ovale dans la main gauche.[12] La surface de l'icone garde encore des traces de dorure. La figure du saint est exécutée avec une précision anatomique et en même temps est empreinte de grâce et d'élégance. Malgré la représentation plutôt plate, l'artiste a réussi de conserver dans les plis des vêtements un relief de plusieurs plans.

Cette icone qui a quelques traits analogues avec l'icone célèbre de stéatite à Vatopedi de l'Athos[13] (qu'on attribue généralement au Xe—XIe s.) peut être datée du XIe s. Les circonstances de sa découverte dans la couche supérieure de la cité ancienne, auprès d'une icone de bronze représentant le Christ, dont le style la fait dater probablement du XIIe s. ne permettent point d'émettre une notion plus exacte de l'âge du stéatite.

En 1956, pendant les fouilles d'une maison du XIIIe—XIVe ss. dans la même région de la cité, l'on a trouvé une petite icone de sujet analogue (17,5 cm × 13,4 cm).[14] On y voit sous un arc, appuyé sur des colonnes torses, trois figures (en face) de Saints guerriers — St. Théodore Stratilatos, St. Georges et St. Démétrius; dans le segment du ciel — une demi-figure du Christ tenant les couronnes; en haut, à droite et à gauche, les archanges en demi-buste, tournés de trois-quarts vers le centre, dans des médaillons sur le fond d'un ornement végétal. Cette icone reconstituée d'un grand nombre de débris a tout de même conservé les traces de dorure. En comparaison avec l'icone de St. Georges, le style de cette dernière icone permet de l'attribuer à un autre groupe. La typologie des visages en est tout à fait différente: l'ovale est raccourci, le menton pointu, les conceptions anatomiques sont perdues, les corps sont schématiques et encore plus plats. L'on doit noter les tendances d'ornementation riche et surchargée dans la décoration des nimbes, des manteaux et des surfaces des angles supérieurs de l'icone, etc.

La date établie (XIIe s.) par le premier éditeur de ce monument — Mr G. D. Bélov, nous paraît vraisemblable. Notons entre autres — les nimbes ornementés. L'on connaît des nimbes pareils non seulement sur les stéatites et les objets ciselès mais aussi sur les miniatures dont la date indiscutable est le XIIe s. (une pièce du XIe s. diffère par le caractère de l' ornement).[15]

---

[12] *Г. Д. Белов*, Раскопки в северной части Херсонеса в 1931—1933 гг., стр. 246, рис. 79.

[13] *А. В. Банк*, Рельеф с изображением Георгия из собрания Эрмитажа. Исследования по истории культуры народов Востока, Сборник в честь И. А. Орбели. М.—Л., 1960, стр. 23—24; рис. 2; *F. Dölger*, Mönchsland — Athos. München, 1943, S. 160, Taf. 161.

[14] *Г. Д. Белов*, Шиферная икона из Херсонеса, Советская Археология, 1960, 2, стр. 257—263.

[15] По вопросу о раннем появление чеканных нимбов см. *G.* et *M. Sotiriou*, Icones du Mont Sinaï, T. II, Athènes, 1958, p. 95.

L'on trouve de telles miniatures, avec les pièces byzantines proprement dites, dans les manuscripts siciliens et arméniens.[16]

L'icone de l'Annonciation[17] découverte aussi à Chersonèse (1937) peut être placée dans le même groupe que l'icone des trois guerriers: le caractère de la décoration de l'arc, l'ornementation des vêtements, des nimbes, etc., soutiennent le point de vue de Mr G. D. Bélov quant à leur issue du même atelier.

Il est très important de noter les étroites analogies avec l'icone des trois Saints guerriers même loin de Chersonèse (malheureusement, sans disposer de données suffisantes pour établir le lieu de leur origine). Si la disposition des figures sous l'arc, entre les colonnes torses, ainsi que l'ornementation des angles supérieurs, se voient sur beaucoup d'autres monuments[18] ce différant au point de vue du style, on ne trouve qu'un seul d'entre eux — l'icone de l'Archange Gabriel (de la collection Bandini à Fiesole)[19], où les chapitaux sont décorés de deux oiseaux se tournant le dos-un motif bien connu sur les chapitaux byzantins du XIe —XIIe ss.[20] Quoique la pièce italienne soit empreinte de beaucoup plus d'élégance, il est possible de la comparer à celle trouvée à Chersonèse, grâce aux mêmes tendances d'ornementation exagérée dans la décoration du nimbe et du loros.

L'analogie entre le monument considéré ici et l'icone de St Pantéleimon de la collection du Musée Chrétien au Vatican est frappante.[21] Les visages traités dans les proportions raccourcies aux mentons pointus se ressemblent extrêmement; l'ornementation du nimbe est presque identique; la chevelure est exécutée dans la même manière. Cette analogie, très proche, nous permet de poser la question — ne s'agit-il pas d'un même atelier (malheureusement, sans connaître l'original, il est impossible de parler de la coïncidence de la matière dont sont faits les deux objets)? On constate une analogie plus lointaine entre l'icone de trois Saints guer-

---

[16] *P. Buberl* und *H. Gerstinger*, Die Byzantinische Handschriften, 2. Die Handschriften des 10—18 Jahrhunderts. Leipzig, 1938, Taf. XXV. 2; XXVII, 2; Hugo Buchthal. A School of Miniature Painting in Noıman Sicily. Late Classical and Mediaeval Studies in honor of A. Friend. Princeton, New Jersey, 1955, p. 312—339, fig. 1—2; *В. Н. Бенешевич*, Памятники Синая, археологические и палеографические. Вып. I, Л. 1925, табл. 31.

[17] *Г. Д. Белов* и *С. Ф. Стржелецкий*, Кварталы XV—XVI. Раскопки 1937 г. МИА № 34, М.—Л. 1953, стр. 93, рис. 58; следует отметить, что в противоположность мнению Г. Д. Белова, надпись (возможно процарапанная позднее) читается отчетливо: Χ Ε Ρ Ε Τ Ι C Μ Ο C.

[18] *J. J. Marquet de Vasselot*, Catalogue Sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes, Musée du Louvre, Paris, NN 794—795; *G. Schlumberger*, L'Èpopée Byzantine, vol. II, Paris 1900, p. 41, 57.

[19] *W. F. Volbach, G. Salles, G. Duthuit*, L'Art Byzantin, Paris, 1931, pl. 39 A.

[20] *W. F. Volbach*, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz, Berlin—Leipzig, 1930, S. 33—34, NN 6816, 3202, 3199.

[21] *A. Muñoz*, L'art byzantin à l'Exposition de Grotteferrata, Rome, 1906, p. 120—123, fig. 85.

riers, de Chersonèse, et l'icone de Saint Georges sur le stéatite, de la collection Khanenko (provenance supposée: Kiev ou Tchernigov).[22] La position de la figure est tout autre, mais celà n'empêche point de constater une ressemblance dans le type du visage. Quant à l'ornementation du nimbe et des bords du vêtement, elle n'est que la reproduction schématisée du dessin des motifs vus déjà dans les deux icones mentionnées plus haut.

Il est intéressant de noter que le fragment de la collection Khanenko est à son tour presque identique à celui (encore moins bien conservé) de la partie centrale d'une icone de guerrier (Musée de l'Université de Princetone, USA): les figures y sont traitées de la même manière, le mouvement est semblable, l'ornement aux bords du vêtement est le même, la disposition de la pointe du glaive est pareille.

Il est évident ainsi qu'autour de l'icone de Chersonèse nous pouvons grouper toute une rangée d'autres icones datées pour la plupart du XIe—XIIe ss. Il est très important de noter que c'est à Chersonèse même que fut découverte en 1894 la célèbre icone de St Georges et St Démétrius (schiste): elle présente une différence frappante — stylistique et iconographique — avec les icones du groupe mentionné. Mr S. M. Gaidine[23] qui lui a consacré un article spécial, a exprimé une supposition très sérieusement argumentée concernant son âge et le lieu de son origine — Thessalonique, XIIe s. Quoique certains traits particuliers de cet ouvrage puissent être expliqués par les qualités de la matière employée — schiste, qui est plus dure, on n'a aucune raison de douter de son origine, provenant d'un autre centre, ou même d'un autre cercle artistique.

Le fragment, trouvé aussi à Chersonèse, sur lequel on ne voit à présent que la tête de St Théodore Stratilatos, appartient encore à un autre groupe. Mme N. V. Izmailova[24] a défini à juste titre l'analogie très étroite existant entre ce fragment et l'icone de St Théodore Stratilatos conservée à la Bibliotheca Vaticana[25]. La manière de traiter la matière et le fini de l'ouvrage nous permettent de constater, avec le plus de vraisemblance, que ces derniers stéatites proviennent de Constantinople. Aussi nous pouvons constater que les objets de l'art byzantin de divers centres de l'Empire affluaient à Chersonèse.

En 1936, enfin, on a découvert à Chersonèse, toujours dans la même région et dans la même couche supérieure, près du pic

[22] Древности Приднепровья. Вып. VI, Киев, 1907, табл. XXXVIII, № 1321.

[23] *С. М. Гайдин*, Резная шиферная икона Св. Димитрия и Георгия, Сборник Государственного Эрмитажа, вып. II, Птгр. 1923, стр. 31—42, табл. II.

[24] *N. Izmailov*, Une stéatite byzantine du Musée de Chersonèse, L'Art byzantin chez les slaves, II. Paris, 1932, p. 39—48.

[25] *R. Kanzler*, Gli avori dei Musei Profano e Sacro della Biblioteca Vaticana, Roma, 1903, pl. XI, 7.

de littoral, encore deux toutes petites icones (7,4 cm × 6,8 cm) de la Nativité et de l'Ascension;[26] ces icones fragmentées sont très endommagées par le feu; un fragment, poli par la mer, appartenant à l'icone de l'Ascension fut trouvé en 1937. Ces deux icones (qui formaient autrefois sams aucun doute les parties d'une suite de plusieurs icones) sont les seules, parmi d'autres icones trouvées récemment, qui ont conservé les inscriptions incontestablement contemporaines.

L' exécution de ces icones est pleine d'expression: les groupes, surtout sur l'icone de l'Ascension, se composent de figures en positions différentes, certaines d'entre elles sont presque de profil. Les plis des vêtements suivent le mouvement des figures. Il surgit donc une question: ne pourrait-on pas raporter ces steatites à une époque plus avancée? Celà est contredit néanmoins par la paléographie des inscriptions ne contenant point d'abréviations, etc. Il nous reste de supposer, que ces monuments ont conservés quelques repliques du style classicistique de la période Macedonienne.

Entre ces stéatites et la série de stéatites dont j'ai déjà parlé, il existe une seule ressemblance dans l'ornementation des nimbes — les petits arcs avec des hachures radiales, qu'on voit sur l'icone de la collection Khanenko et sur le stéatite de la collection de Berlin (St Thérapon)[27] ainsi que sur l'icone fragmentée découverte dans l'église de village Agara en Adjarie[28], sur le fragment représentant Déisis provenant du Musée de l'Institut Archéologique Russe à Constantinople (actuellement à l'Ermitage: il est très probable qu'il fut trouvé à Constantinople) et sur certains autres objets. Cette manière d'ornementation (on la voit aussi sur le fragment d'une icone de la Vierge assise, des anciennes fouilles de Chersonèse, etc.) peut nous servir d'indication confirmant l'existence d'un centre commun de production.

On observe une grande ressemblance iconographique entre l'image de la Nativité et celle du stéatite traitant le même sujet, conservé au Victoria-Albert Museum à Londres, où les figures du régistre inférieur sont disposées de la même manière (à gauche — St Joseph dans la même pose; une servante assise baignant l'Enfant Jésus dans un bassin de forme identique; une autre femme, y versant l'eau d'une aiguière; à droite — un vieux pâtre appuyé sur son bâton); il existe quand même une certaine différence dans la disposition des figures du régistre supérieur. Le fait essentiel est que le spécimen de Londres représente une oeuvre d'un travail plus sec, grossier et peu artistique.

[26] *Г. Д. Белов*, Отчет о раскопках в Херсонесе за 1935—1936 гг. Севастополь, 1938, стр. 290—291, рис. 122. Автор ошибочно принял фигуры пастуха и служанки за двух волхвов.

[27] *W. F. Volbach*, Mittelalterliche Bildwerke ... № 583.

[28] Материалы по археологии Кавказа. Вып. IV, М. 1894, стр. 40, табл. XVI, 6.

On remarque une certaine analogie avec la scène de l'Ascension sur l'icone représentant un groupe de Prophètes (collection du Musée de Berlin) que Volbach fait dater du XIIe—XIIIe s.[29]

*

Il y a plus de cinquante années que Mr Schlumberger en publiant deux reliefs de stéatite[30], parlait d'un grand nombre d'objets provenant des fouilles sur le territoire de l'Empire de Byzance. Malheureusement il n'en indique qu'un seul et unique spécimen découvert dans les ruines d'une église à Thesphia (Béotie) qui se rapproche du groupe de Théodore de la Bibliotheca Vaticana. On peut certainement y ajouter l'icone du St Thérapon (Musée de Berlin) trouvée dans les environs de Regensburg. Toute une série d'objets fut acquise à Thessalonique ou à Constantinople, ce qui peut être sert d'indice de leur origine; d'autres objets furent achetés à Ephèse et à Smyrne. Les stéatites des musées de Grèce que je connais (je regrette beaucoup que je n'en connais qu'une partie — et ce n'est pas la plus grande) qui avaient été exécutés très probablement sur place ne peuvent être considérés comme les analogies des objets de stéatite provenant de Chersonèse. L'origine de la plupart de stéatites n'est point claire jusqu'à nos jours.

Une supposition[31] émise en passant et concernant la possibilité de l'origine russe des icones de Chersonèse est privée de fondement; les schistes d'Owroutch de plus n'ont rien de commun avec la matière dont elles sont faites. Il paraît beaucoup plus probable qu'elles ont été importées de Thessalonique et de Constantinople.

L'étude des objets de stéatite découverts à Chersonèse et leur confrontation avec les objets analogues conservés dans les différentes collections, facilitent beaucoup les travaux de groupement de monuments de ce genre. Les recherches à venir, on doit le croire, vont permettre d'approfondir les principes de groupement indiqués ici, en tenant compte des propriétés de la matière, de paléographie, d'iconographie et du style. Celà nous donnera la possibilité de poser, avec plus de certitude, le problème concernant les ateliers, ou les écoles, de l'artisanat artistique byzantin.

Une étude spéciale doit être consacrée aux icones de bronze avec dorure, fixées sur le fond de bois, trouvées récemment à Chersonèse, ou bien provenent des fouilles anciennes. Ainsi que les objets en os et en stéatite remplaçaient dans les plus vastes couches

---

29 *W. F. Volbach,* Mittelalterliche·Bildwerke, S, 122, № 6384.

30 *G. Schlumberger,* Deux bas-reliefs byzantins de stéatide de la plus belle époque. Monuments... Piot, IX, Paris, 1902, p. 229—236.

31 *С. Ф. Стржелецкий,* Херсонес Таврический. Путеводитель по музею, Симферополь, 1956, стр. 112.

sociales les objets en ivoire, on voyait aussi les répliques en bronze des objets qu'on faisait faire en argent.

La communication présente ne vise qu'à soulever quelques questions se rapportant aux découvertes les plus récentes de Chersonèse. La description complète et totale ainsi que le groupement des monuments des arts mineurs de Byzance du IXe—XIIe ss. et des siècles suivants, qui avaient été découverts dans les diverses parties de l'Union Soviétique, ont une grande importance non seulement au point de vue des liens culturels qui unissaient les peuples de ces territoires avec Byzance, mais aussi pour préciser toute une série de problèmes de l'histoire des arts mineurs de Byzance

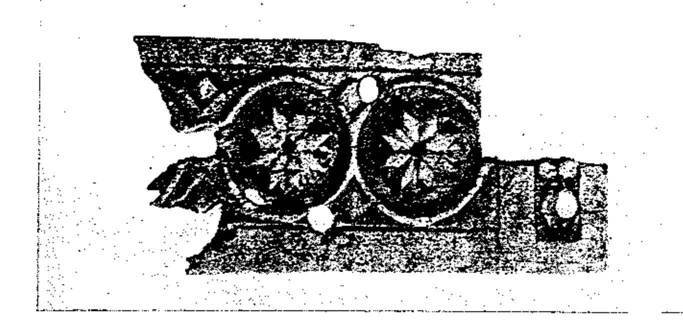


Fig. 1. Plaque en os d'une boîte découverte à Novogrudok (RSS de la Russie Blanche)

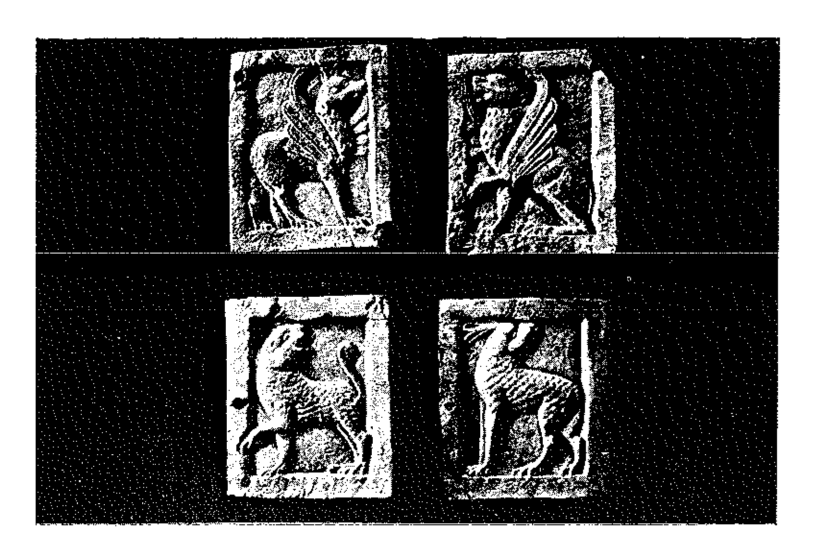


Fig. 2. Plaques en os trouvées sur les coins d'un linceul funéraire, Chersonèse

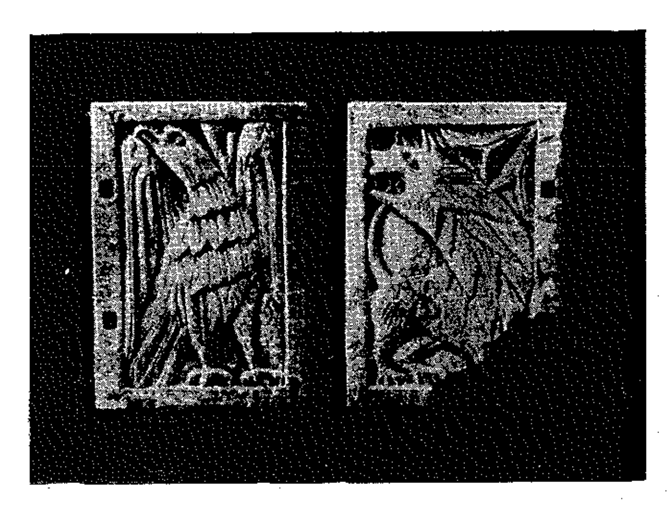


Fig. 3. Diptyque en os, Chersonèse



Fig. 4. Icône en stéatite, le saint guerrier Georges (?)



Fig. 5. Icône en stéatite, les saints guerriers Théodore, Georges et Démétrius

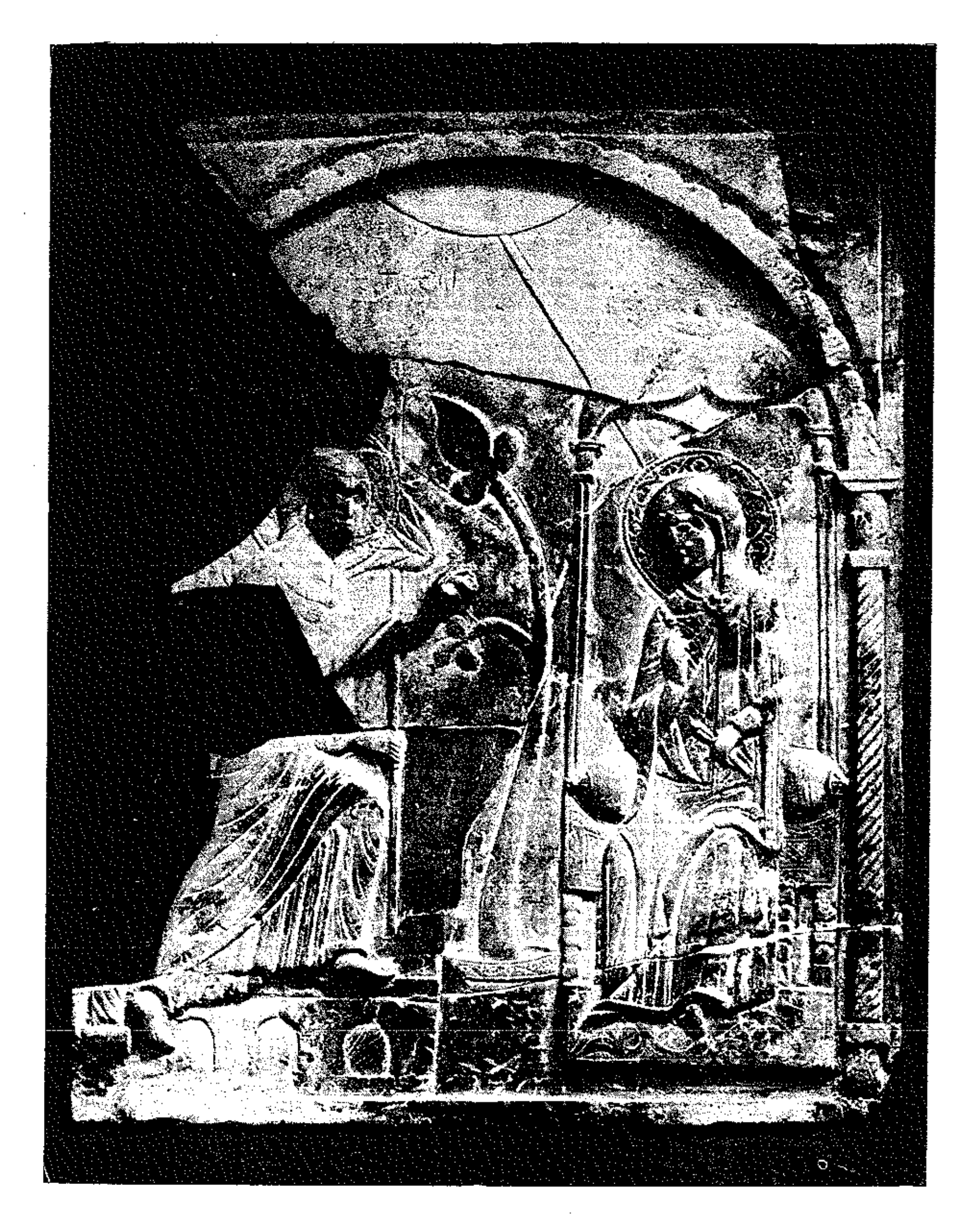


Fig. 6. Icône en stéatite, l'Annonciation

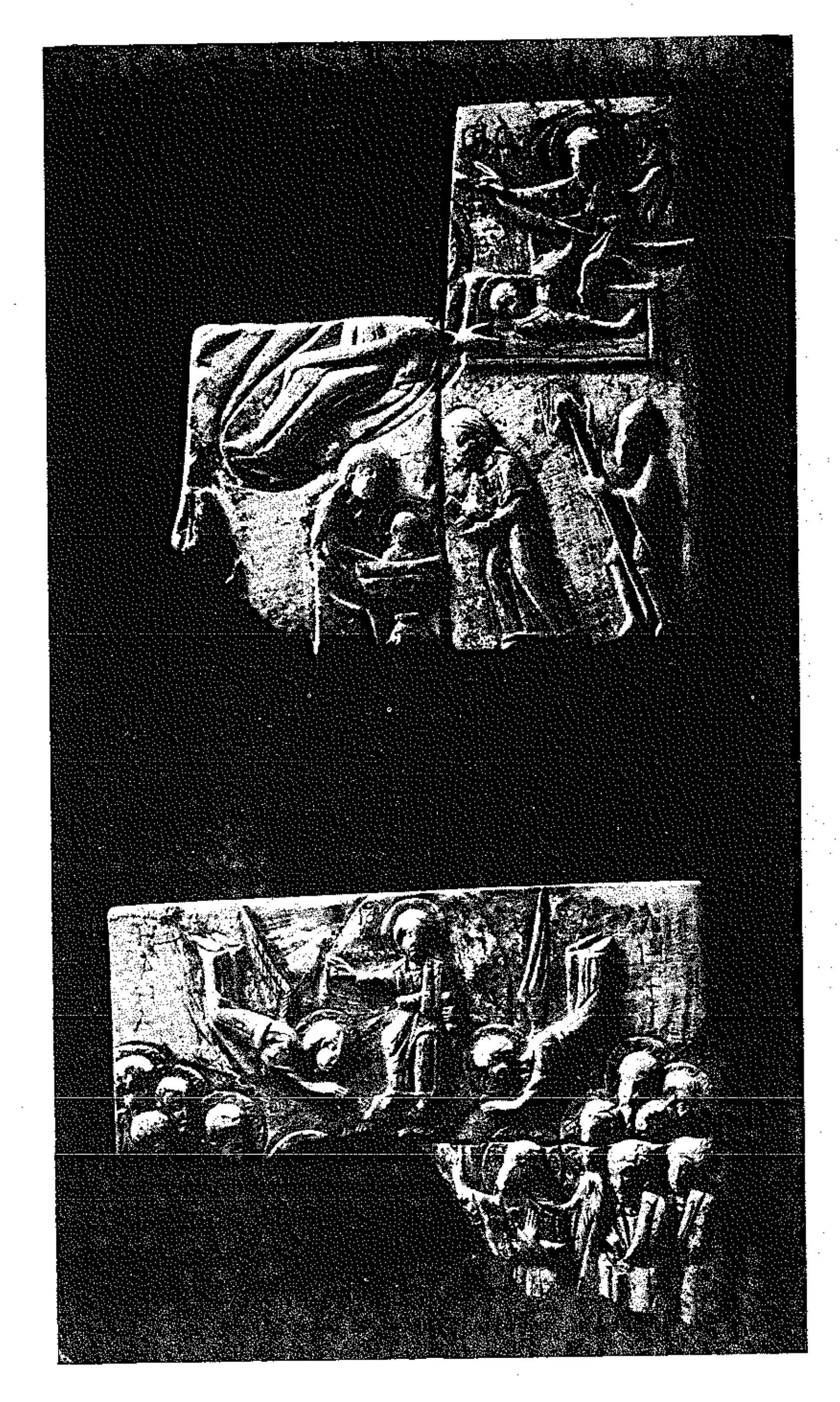


Fig. 7. Icône en stéatite: a) La Nativité, b) L'Ascension

MAURICE CHEHAB, Beyrouth

MOSAÏQUES DÉCOUVERTES AU LIBAN

Au cours de ces dernières années de nombreuses mosaïques, d'époque byzantine, — Ve et VIe s., — furent découvertes au Liban. Ces mosaïques appartiennent à deux groupes principaux. Les unes proviennent de villas, telles que celles de Jenah et Awzaï, localités, situées dans les faubourgs immédiats de Beyrouth, tandis que d'autres ont pavé des églises, soit sur la côte, soit dans la montagne.

De ce deuxième groupe, nous possédons les églises de Khaldé et de 'Ain es-Samaké à 18 et 19 km. au sud de Beyrouth, celle de Zahrani, à 8 km. au sud de Sidon, celle de Beit-Méry à 600 m. d'altitude dans la montagne voisine de Beyrouth et celle de Ghiné à une altitude de 800 m et à 35 km. au nord de Beyrouth.

Si de toutes ces églises, celle de Khaldé est la plus belle par ses mosaïques et la plus grande par ses dimensions 32 × 23 m, les églises de Zahrani et de 'Ain es-Samaké sont les plus intéressantes, car la première nous fournit plusieurs inscriptions dont six datées entre 389 et 541, et les annexes de l'autre nous donnent deux dates: 580 et 604.

L'ensemble de ces découvertes nous montre non seulement à quel point l'art mosaïque était développé dans les diverses régions du pays, mais aussi nous fournit d'utiles renseignements sur:

1⁰ — Les plans des monuments: villas et églises.

2⁰ — Les rites religieux.

3⁰ — Les termes courants appliqués aux diverses parties de l'église et de ses annexes.

4⁰ — Les courants étrangers, qui ont influencé l'art de la mosaïque au Liban et l'évolution de cet art entre la fin du IVe et le début du VIIe s.

1⁰ — *Les plans.*

Pour les villas nos renseignements sont très insuffisants. Les fouilles d'Awzaï, étant très incomplètes ne nous ont point fourni de plans lisibles. Par contre, à Jenah, nous avons pu dégager une villa presque complète. Cette villa avait deux entrées diamétrale-

ment opposées, l'une donnant sur la cour et l'autre sur un vestibule disposé en largeur. La cour pavée de cubes blancs était à ciel ouvert et munie d'une citerne légèrement décentrée. Les pièces entouraient la cour sur trois côtés et une partie seulement du quatrième. Les salles principales s'ouvraient sur la cour, tandis que les pièces secondaires étaient groupées entre la cour et la deuxième entrée; la mosaïque vint en recouvrir le plus souvent un sol primitivement bétonné.

Quant aux églises, elles comprenaient habituellement un narthex qui donnait accès à une nef principale et deux latérales. La deuxième moitié de la nef principale formait un choeur qu'une balustrade ou chancel limitait. Un espace étroit séparait cette balustrade des portiques. Le choeur était quelquefois très légèrement surélevé par rapport au reste de la nef, ou partagé en deux parties dont l'une est basse et l'autre surélevée. Ce choeur se termine habituellement par une abside qui a sa largeur, et dont la courbe est dotée d'une légère banquette servant de synthronon.

Les nefs latérales se terminent, celle de droite par une petite salle, qui devait former le martyrium et celle de gauche par une sacristie.

Les piliers, qui séparaient les nefs sont remplacés à Zahrani par des colonnes avant la pose de la mosaïque.

2⁰ — *Les rites.*

Dans l'église de Zahrani, tout un ensemble se développe le long de la nef gauche. On accède à cet ensemble à la fois par le porche et par la sacristie. La disposition du décor et surtout celle des inscriptions nous montrent que, de la sacristie, le clergé devait traverser le diaconicon pour accéder à la salle, où se trouvait le baptistère alors que le cortège, qui accompagnait la personne à baptiser, passait du porche dans deux salles, qui l'amenaient au baptistère par une porte opposée à celle du diaconicon.

D'autre part, l'inscription de 389, placée à l'entrée de la nef latérale gauche et partiellement mutilée, semble indiquer que cette partie de l'église était pour les canoniques, religieuses mentionnées par les Pères du IVe s.

De plus, comme il arrive habituellement, les donateurs sont des individus ou quelquefois des corporations telles que celles des Naucleroi. L'éxécution des mosaïques dépendait donc des possibilités des donateurs et pouvait s'échelonner dans un même monument sur de nombreuses années.

3⁰ — *Les termes en usage.*

Le porche de l'église de Zaharani est nettement désigné par le terme ambulatorium transcrit en lettres grecques.

Le bas-côté est appelé à juste titre par le mot stoa avec remplacement de l'o par au.

Les deux salles opposées au diaconicon de l'autre côté du baptistère et servant à y introduire le public, sont désignées par le terme προεισόδια.

L'une des inscriptions de l'ambulatorium datée de 541 appelle l'ensemble du bâtiment ἐκλησία.

Nous avons donc là un ensemble bien daté d'une terminologie architecturale bien précise.

4⁰ — *Les Mosaïques.*

Nous n'allons point dans cette communication revenir sur une étude, que nous avons développée dans les deux ouvrages consacrés aux mosaïques du Liban. Si, dans la ligne générale de leur évolution stylistique, ces mosaïques suivent l'évolution générale de l'art mosaïque du IVe au VIIe s., nos mosaïques du Liban font ressortir les points suivants:

1⁰ — Les thèmes humains figurés continuent dans les villas de Soueidié Baalbeck et de Jenah à être empruntés aux thèmes païens: conception et naissance d'Alexandre au IVe s. à Baalbeck; Le Bon Pasteur sous forme d'Orphée à Jenah; scènes de chasse à Jenah (fin Ve au début du VIe s.).

2⁰ — Saisons au VIe s. Au Ve s., l'influence de l'école de Constantinople surtout celle des Palais impériaux est évidente. Les ressemblances sont marquées dans les détails conventionnels des animaux. Cette influence a pu passer de Constantinople au Liban par la voie d'Antioche, voie dont la Mégalopsychia constituerait une des étapes.

3⁰ — Dans les églises, la figure humaine est absente. Quant elle existe, comme à Khaldé au Ve s., elle est dans les annexes: la sacristie.

4⁰ — Les animaux sont particulièrement vivants et inspirés par la nature. Ils sont en plein mouvement suivant des traditions très lointaines en Phénicie.

5⁰ — L'artiste recherche cette vie même dans les églises et les sujets isolés tel cet âne de l'église de Khaldé qui gambade, sa charge sur le dos et la clochette au cou, ou bien il exagère le mouvement jusqu'à obtenir ce taureau d'Awzaï, dont les contorsions tiennent de la caricature.

6⁰ — Pour augmenter cette vie, le mosaïste fait suivre les contours des corps par deux ou trois rangées de cubes blancs, qui en accentuent le mouvement.

7⁰ — Au VIe s., le mouvement des animaux est traduit par une stylisation, qui les rend grimaçants ou exagère la longueur de leurs griffes.

8⁰ — Les éléments géométriques occupent une place importante dès le IVe s. Les »diamond« donnent une impression de re-

lief dans la mosaïque d'Alexandre. Les »rainbows« sont pleins d'harmonie à Khaldé et couvrent de larges espaces.

9⁰ — Au VIe s., les motifs géométriques et floraux diminuent de superficie et se multiplient dans un espace restreint; leur polychromie remplace ainsi de plus en plus l'impression de mouvement que donnait le relief, qui s'est aplati au VIe s.

10⁰ — Les mosaïques du VIe s. nous donnent déjà le répertoire si riche que nous trouvons dans les tapis persans actuels.

11⁰ — L'influence parthe se fait encore mieux sentir dans la mosaïque, des brebis disposées d'une façon antithétique dans une villa d'Awzaï.

12⁰ — Les cubes de verre ou de terre cuite sont très rares dans les mosaïques destinées à couvrir les sols.

Voici donc quelques observations rapides que nous pouvons glaner à la suite des nombreuses découvertes de mosaïques faites au Liban.

SEBASTIÁN CIRAC, Barcelone

LES CITERNES DE CONSTANTINOPLE VISITÉES EN 1.403 PAR DES ESPAGNOLS

Avec insistance, j'ai répeté frequémment que le premier soin de l'Ecole Byzantiniste Espagnole est l'etude en un sens large des trésors byzantins qui se gardent en Espagne[1].

Les livres et les récits des voyages dans le monde grec réalisés par des Espagnols, avant la conquête de Constantinople par les Turcs, contiennent parfois de nouveaux renseignements ou des points de vue intéressants qui complètent ou confirment les connaissances acquises dans l'autres sources. Cela est arrivé avec l'»Ambassade à Tamorlan« dont la rédaction est attribuée à Ruy González de Clavijo, mais qui probablement fut écrite par le Dominicain, Frère Alonso Páez de Santa María[2]. En démonstration de ce que nous venons de dire, nous allons maintenant considérer le texte de la Chronique qui se rapporte aux citernes de Constantinople.

Entre les prodiges et les merveilles, soit naturelles soit bâties par l'homme à Constantinople, depuis sa fondation par l'Empereur Constantin, on admire encore aujourd'hui les citernes, réservoirs d'eaux et les aqueducs et les canaux pour leur distribution dans toute la ville et leur usage avantageux[3]. Même à présent, la vue in situ des citernes ou des réservoirs d'eau, fermés ou au découvert, en usage ou en ruines, mérite une visite à la ville de Constantinople.

---

[1] Bizancio y España: El legado de la Basílissa María y de los Déspotas Thomás y Esaú de Joannina, por *S. Cirac.* 2 vols. Barcelona: C. S. I. C. Prólogo.

[2] Tres monasterios de Constantinopla visitados por Españoles en el año 1403, por *S. Cirac,* Homenaje al Rdo. P. R. Janin, A. A., en Revue des Études Byzantines, 23 (1961) 358—81.

[3] Bibliografía elemental para localizar los datos de la „Embajada a Tamorlán“:

Diehl Charles, Manuel d'Art Byzantin. 2 vols. París. 1925—6. Citado: Diehl

Eyice Semavi, Istanbul, Petit guide à travers les monuments byzantins et turcs. Istanbul. 1955. Citado: Guide.

Janin R., Constantinople Byzantine. XXVII—483 pgs. 25 × 16,5 cms. 14 planos. París: Inst. Français Ét. Byz. 1950. Citado: *Janin,* Constantinople.

Il n'est, donc, pas étrange que pendant leur séjour dans la ville du Bosphore, à la fin de l'année 1.403 et au début de 1404, les Ambassadeurs envoyés par le roi Henri III de Castille à Tamorlan, Timur-lenk[4], furent frappés par ses grands réservoirs d'eau, par les canaux et par les aqueducs. Ainsi, dans plusieurs passages de la Chronique, on trouve des remarques que son auteur raporte en témoignage de l'admiration que les Espagnols éprouvèrent en voyant l'abondance d'eaux, les réservoirs magnifiques et leur intelligente distribution dans toute la ville[5].

Dans la description de la ville, le Chroniste se rapporte à l'Aqueduc de Valente, vu près de l'Eglise des Douze Apôtres, détruite aprés 1453, et aussi aux citernes, et le fait avec les paroles suivantes desquelles il se dégage que l' aqueduc n'etait pas alors utilisable: »*E dentro en la çiudat ha fuertes pozos de agua dulçe; e por la çiudat a la una parte, baxo de la iglesia que llaman Santo Apóstol, a la una parte va una puente de un valle a otro por entre estas casas e huertas, e por esta puente solía ir agua, de que se regaban estas huertas, e una rua que es una de las puertas de la çiudat de las que salen en derecho de Pera*«[6].

Le rapport sur le Monastère de Saint Jean de Estudio finit par une remarque sur les potagers et les eaux de ce monastère: »*e en este monesterio había muchos, monesterios e cumplimientos de casas e huertas e agua asaz*«[7]. Il n'est pas difficile que les Espagnols apprirent par des ouidire l'existence de la citerne renommée, construite probablement aussi vers l'année 462 par Studios, le fondateur du Monastère, sur une assise en forme de trapèze rectangulaire d'une longueur de 26'40 m., et d'une largeur de 18'60 m. de côté et de 16'65 m. de l'autre, avec 24 colonnes en quatre rangées de six chacune. C'est aussi hors de doute qu'ils ont aussi vu l'῾Αγίασμα ou fontaine sacrée avec deux colonnes qui était contiguë à la citerne[8].

A la fin de la description de Sainte Sophie, le Chroniste dit: »*e esta dicha iglesia ha soterraños e çisternas e caxas de baxo en*

---

[4] *López Estrada, F.*, Embajada a Tamorlán. Estudio y edición de un manuscrito del siglo XV. CXIV—304 + CXV—CCXXXII pgs. 24 × 15 cms. Madrid: C. S. I. C. 1943. Citado: Embajada a Tamorlán.

[5] *Janin*, Constantinople 193—217. — Guide 210, 250—60. — Diehl I 138—40; 150 sg.; 169; 180.

[6] Embajada a Tamorlán 50—20/27. „A l'intérieur de la ville il y a de grands puits d'eau douce, et dans la ville à une partie sous l'église des sainsts apôtres il y a un pont (aqueduc) qui va d'une vallée à l'autre parmi des maisons et des potagers où d'habitude il y coulait de l'eau avec laquelle on arrosait les potagers et aussi une rue, de manière que l'une des portes de la ville qui conduisent vers Pera se trouve à l'aqueduc".

[7] Embajada a Tamorlán 41—21/3. „Et en ce monastère il y avait beaucoup d'autres monastères et des maisons et des potagers et beaucoup d'eau".

[8] *Janin*, Constantinople 209. — Guide 257.

que ay estaba obra maravillosa de ver«[9]. L'insistance du Chroniste sur les souterrain les citernes et »caxas« sous le sol de Sainte Sophie, semble indiquer que les Espagnols visitèrent quelques constructions du sous-sol: »*ay estaba obra maravillosa de ver*«. Là, au moins, il y avait une profondeur de vingt »brachia« et Covel l'année 1675 affirma que les coupoles étaient soutenues par des piliers carrés separés douze pieds l'un de l'autre[10]. Peut-être à cette citerne vue par le Chroniste se rapportent les paroles suivantes: »*e en esta iglesia había una cisterna grande soterra, que tenía mucha agua, e tan grande era que dezia que podria en ella estar cient galeas* (carros galeras), *e estas dichas obras e otras muchas fueron vistas en esta iglesia, que non se podrían contar nin escribir tan en breve*« . . .[11].

La Chronique de l'Ambassade e rapporte aussi a une autre citerne très belle que le Chroniste au móins visita, puisqu'il la décrit comme *de visu* mais il n'en signale ni le jour ni les circonstances. Cette citerne, si le texte est exact, s'appelait »la citerne de Mahomete«: elle était en voûtes de mortier, soutenues par 490 colonnes très hautes et très grosses, ordonnées en 16 nefs. On peut remarquer le nom de »Mahomete« qu'on donnait dejà à la citerne avant la domination turque. Le nombre de colonnes et de nefs ne coincident pas exactement avec aucune des Basiliques »Majeures« ni avec la Basilique ou Yerebatan-saray ni avec celle de Philoxenes ou Bir-bir-Direk[12]. Par son plus grand nombre de colonnes la Chronique serait d'accord avec la Basilique (336 colonnes en 12 rangées) mais le nombre de rangs ou de nefs est plus accesible dans ce temps-là, comme le preuve la visite de Buondelmonti. Les termes suivants, par lesquels le récit de l'Ambassade est rédigé, n'offrent plus de renseignements pour l'identification, mais la difficulté actuelle des chriffres consignées n'empêche la véracité et l'objectivité de celui même qui décrit ce qu'il a vu et ce qu'il a entendu: »*En esta çiutat ha una çisterna bien fermosa de ver, que le llaman la çisterna de Mahomete; la cual çisterna es de bóvedas de argamasa, e debaxo es armada sobre mármoles; e ha en ella dies e seis naves, e el çielo della es e está sobre cuatroçientos e noventa mármores muy grandes e gruesos, e allí se solía acoger mucha agua, que abastaba a grand gente*«[13].

---

[9] Embajada a Tamorlán 47—28/30. „Et cette dite église a des souterrains et des citernes et des salles au sous-sol qui étaient une oeuvre merveilleuse digne d'être vue".

[10] *Janin*, Constantinople 204.

[11] Embajada a Tamorlán 48—1/5. „Et en cette église il y avait une citerne grande sous le sol qui avait beaucoup d'eau et qui était si grande que d'après ce qu'on en disait pouvaient y tenir cent grands chars. Et dans cette église furent vues ces oeuvres dites et beaucoup d'autres qu'on ne pourrait plus conter ni écrire brièvement".

[12] Diehl I 138—40; 150 sg. — Guide 254 sg.

[13] Embajada a Tamorlán 56—19/25. „Dans cette ville il y a une citerne très belle, digne d'être vue qui s'appelle la citerne de Mahomete: cette citerne est en

Les Espagnols de l'Ambassade à Tamorlan purent avoir connu les aqueducs romains de l'Espagne comme ceux de Ségovie et de Tarragone ainsi que les réservoirs, les canaux, les fontaines et les jardins de l'Alhambre et de l'Albaicin à Grenade. Cependant la Chronique ne fait allusion à aucune chose vue égale ou semblable, et réncherit avec des expressions générales, sur la grandiosité et le charme de ce que voit son regard. En plus des renseignements sur la citerne de Mahomet, la Chronique consigne pour toujours l'impression colossale et neuve pour des Espagnols sur l'abondance d'eaux à Constantinople, sur le système d'aqueducs, reservoirs ou citernes et canaux comme dans aucune autre ville du monde.

Avec cette impression singulaire de Constantinople la Chronique consigne une autre impression superieure à celle des eaux: l'impression spirituelle et esthétique reçue à Sainte Sophie, et dans les autres temples et monastères visités par les Espagnols de l'Ambassade à Tamorlan, prélude de l'universalisme humain et chrétien initié glorieusement par le découverte de l'Amérique en 1492.

béton et elle est construite d'en bas sur des colonnes de marbre. Il y a seize nefs et la voûte s'élève sur quatre cent neuf colonnes de marbre très hautes et grosses. Là on recueille de l'eau suffisante pour beaucoup de monde".

MARIE-LOUISE CONCASTY, Paris

VIERGE ÉLÉOUSA D'UNE BIBLE ROMANE

La seconde moitié du XIIe siècle a vu naître en France une série de Bibles latines de très grand format, qui occupent une place à part dans le domaine de l'enluminure. Formant deux groupes différents, mais complémentaires, certaines d'entre elles, écrit Jean Porcher[1], »se présentent sous un aspect homogène, d'autres mêlent plusieurs styles, deux au moins tirent leurs images, et l'une sans en rien changer, du répertoire byzantin«. Et le même auteur d'ajouter: »L'est des Bibles de la fin du XIIe siècle... ne se conçoit guère que commandé par des apports byzantins«.[2]

C'est à cette série, dont les origines et la provenance restent mystérieuses, qu'appartient la Bible dite de Lyon, constituée par deux énormes volumes[3] que conserve la Bibliothèque municipale de cette ville sous les numéros 410 et 411 et que l'on peut dater approximativement, par l'écriture, des environs de 1180. Comprenant dans son état actuel l'Ancien Testament, moins les Psaumes, et le Nouveau, sans les Évangiles, la Bible de Lyon est ornée de soixante-six initiales historiées ou peintes. Si, du point de vue stylistique, le second des tomes se rapproche des autres Bibles contemporaines, le premier, lui se présente comme »l'oeuvre d'un artiste isolé, curieusement indépendant«.[4] Une image, parmi beaucoup d'autres, en témoigne, celle qui décore de le f. 207 v°, en tête du *Cantique des Cantiques.*[5] (fig. 1.).

Se servant de la lettre O, initiale du mot *Osculetur*, comme d'un cadre, le peintre a placé la Vierge et son divin Fils à l'intérieur de l'ovale ainsi dessiné. La Vierge est en demi-figure, assise sur un siège que l'on ne voit pas, mais que suggère sans doute

[1] *J. Porcher*, L'Enluminure française, Paris 1959, p. 38.

[2] Op. cit., pp. 34—35.

[3] 237 ff. à 2 col., 485 × 350 mm pour le premier, 249 ff. à 2 col., 473 × 340 mm pour le second (cf. Bibliothèque de la ville de Lyon. Exposition de Manuscrits à peintures, Catalogue, Lyon 1920, n°s 7 et 8).

[4] *J. Porcher*, op. cit., p. 38.

[5] Cf. Les Manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIe siècle, Exposition Bibliothèque nationale, Paris 1954, n° 330; Byzance et la France médiévale...., Exposition Bibliothèque nationale, Paris 1958, n° 131.

possible la position de l'Enfant debout sur ses genoux. Marie le soutient de son bras gauche et le maintient de la main droite[6], tandis que son autre main semble appuyer contre sa joue gauche la joue droite de Jésus qui, de ses bras, forme un collier autour du cou de sa mère[7].

Le groupe constitué par la Vierge et l'Enfant serré contre elle, joue à joue, et qui l'accole de ses deux mains, appartient à un type bien connu de Vierge de tendresse que l'on est convenu d'appeler *Éléousa*, et dont d'éminents spécialistes en matière d'art byzantin ont étudié l'origine et l'évolution[8]. Victor Lasareff en particulier[9] a montré comment l'*Éléousa*, dérivée du type *Hodigitria*, se distingue de ce dernier par le rapprochement étroit des visages de la Mère et du Fils, par l'Enfant placé plus haut pour permettre le geste caressant de sa main, ou de ses mains comme ici. De l'examen des oeuvres qui subsistent, il a conclu que le prototype de l'*Éléousa* dut être une Vierge en pied, peut-être assise, plus probablement debout[10], que de cette Vierge est sortie la représentation de la Mère de Dieu en demi-figure et que ces deux modèles, dans lesquels la Théotokos, joue contre joue avec son Fils, le porte sur le bras droit ou, plus rarement, sur le gauche, modèles nés tous deux sur le sol byzantin, se répandirent simultanément et pas plus tard que le XII[e] siècle en Russie, en Italie, en France, en Angleterre et en Allemagne[11].

Mais, à côté de ces variantes d'un même type, il en existe une autre sur l'origine byzantine de laquelle Victor Lasareff déclare conserver quelque doute.[12] Cette variante, c'est précisément celle qu'offre la Bible de Lyon, autrement dit l'*Éléousa* assise, tenant l'Enfant debout sur ses genoux[13] au lieu de le porter sur

[6] *A. Grabar*, a noté la fréquence de cette attitude: „... l'immense majorité des images antiques et médiévales de la Vierge avec l'Enfant montrent celui-ci soit assis frontalement dans l'axe du corps de la Mère, soit et surtout soutenu par le bras et la main gauche de la Vierge" (Note sur l'iconographie ancienne de la Vierge, dans Les Cahiers techniques de l'Art, vol. 3, fasc. 1, 1954, p. 7).

[7] Reprod. en noir dans Les Manuscrits à peintures en France du VII[e] au XII[e] s., pl. XXXI, en couleur dans *J. Porcher*, op. cit., pl. XXXVI.

[8] Une brève synthèse de ces travaux, avec bibliographie, est donnée par *Maurice Vloberg*, Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin, dans Maria, Études sur la Sainte Vierge, t. II, 1952, pp. 431—433.

[9] Voir Studies in the Iconography of the Virgin ..., dans The Art Bulletin ..., vol. XX, n° 1, mars 1938, pp. 36—42.

[10] A noter que pour I. Grabar le prototype de l'Éléousa fut, sans aucun doute, une Vierge assise sur un trône et qui de son bras droit embrassait l'Enfant debout sur son genou gauche (cf. *I. Grabar*, Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Éléousa, dans Mélanges Charles Diehl, t. II, Paris 1930, p. 36).

[11] *V. Lasareff*, Studies ..., pp. 36—38.

[12] *V. Lasareff*, op. cit., p. 41.

[13] Pour I. Grabar (loc. cit.), ce type iconographique correspond à la composition de l' Éléousa dans sa forme la plus complète. A l'origine, précise-t-il (op. cit., p. 39), il y eut la Vierge en demi-figure et l'Enfant en pied debout sur les genoux de sa Mère. Puis, par simplification, l'Enfant fut représenté assis et porté sur le bras de Marie. On le voit, c'est exactement le contraire de la théorie émise par Lasareff quant à l'évolution probable du type Éléousa.

l'un de ses bras. De cette image le plus ancien exemple connu est fourni par un rouleau d'*Exultet*[14] conservé à la Bibliothèque nationale de Paris sous la cote *Nouv. acq. lat.* 710.[15] (fig. 2.). Exécuté à Fondi, dans l'Italie de Sud, il date des premières annés du XII[e] siècle: en effet, dans la prière finale sont nommés l'évêque Benoît, dont l'épiscopat commença en 1100, et le consul[16] Léon, attesté en 1117.

Je n'insisterai pas sur les rapports plus ou moins étroits que l'on peut établir entre la peinture de l'*Exultet* de Fondi et d'autres monuments, qu'ils soient sensiblement contemporains comme la première icône de Vladimir, ou postérieurs, tels le bas-relief de la Capella Zeno à Saint-Marc de Venise, une enluminure du Psautier Hamilton 119[17], l'icône d'argent du Musée russe de Léningrad, l'icône de Tolga[18], tous du XIII[e] siècle. Cela n'est pas nouveau[19] et ne servirait pas directement à mon propos. Je voudrais seulement émettre une opinion quant au modèle que le peintre du manuscrit 410 de Lyon a pu avoir sous les yeux.

Si l'on compare son *Éléousa* à celle du rouleau de Fondi, on relève une parenté évidente: Vierge assise, Enfant debout, les bras passés autour du cou de sa Mère et joue contre joue avec elle. Sans s'arrêter au fait que le groupe de Lyon se présente du côté opposé et que Marie s'y réduit à une demi-figure alors que l'image de l'*Exultet* la montre en entier, on pourrait donc supposer que la peinture de Lyon tire de là son origine. De là, ou d'une source voisine. L'hypothèse semble d'autant plus plausible que l'on constate la présence de ce même type, à peine modifié, parmi les fresques de la crypte d'Ugento (fig. 3.), dans les Pouilles, fresques peintes à la fin du XIII[e] ou au début du XIV[e] siècle[20], ce qui, en montrant la permanence d'une tradition picturale dans l'Italie du Sud, permet d'imaginer une série d'intermédiaires aujourd'hui perdus.

Il existe cependant entre la peinture de la Bible latine et son modèle italiote présumé des différences frappantes de traits et de couleurs. Plus que sa soeur de Fondi, la Vierge de Lyon offre au regard d'immenses yeux d'Orientale sous des sourcils noirs et fortement arqués. Aux teintes délavées (en partie par

[14] Signalé par *I. Grabar*, op. cit., p. 37 et par *V. Lasareff*, op. cit., p. 41.

[15] La peinture dont il est ici question a été reproduite en couleur par *A. M. Latil*, Le Miniature nei rotoli dell'Exultet ..., Mont Cassin 1899, Exultet di Fondi, pl. 13, et en noir par *Myrtilla Avery*, The Exultet Rolls of South Italy, II, Princeton-Londres-La Haye 1936 [Publ. for the Depart. of Art and Archaeol. of Princeton Univ.], pl. LXXIX, 1.

[16] Titre donné au magistrat suprême de Fondi (cf. *J. Gay*, L'Italie méridionale et l'empire byzantin ..., Paris 1904 [Bibliothèque des Écoles d'Athènes et de Rome, fasc. 90], p. 556).

[17] Kupferstichkabinett, Berlin.

[18] Galerie Tretiakov, Moscou.

[19] Cf., pour l'icône de Vladimir, *I. Grabar*, op. cit., p. 37, et *M. Avery*, op. cit., pp. 23—24; pour les monuments du XIII[e] siècle, *V. Lasareff*, op. cit., p. 38 et p. 41.

[20] Voir *A. Medea*, Gli Affreschi delle cripte eremitiche Pugliesi, Rome 1939, p. 55 du texte et fig. 87 du vol. de planches.

usure, il est vrai) des vêtements de Marie et de Jésus, à la pâleur de leurs visages dans la peinture de Fondi, le groupe du manuscrit 410 oppose son ardente carnation et la chaude coloration du maphorion qui enveloppe la Mère de Dieu. Par les traits, mais surtout par la tonalité dominante, l'*Éléousa* de Lyon apparaît comme la réplique d'une peinture sur bois. L'image de la Théotokos semble se conformer au portait traditionnel transmis par Nicéphore Calliste dans son *Histoire ecclésiastique*[21]: »Marie avait les sourcils arqués et noirs, le nez long, les lèvres rouges. Ses cheveux étaient blonds, ses yeux ardents, fauves et colorés à la pupille, comme l'olive. Sa figure, ni ronde ni aiguë, mais légèrement allongée, avait la couleur du froment . . .«. Les cheveux mis à part, que l'on ne voit pas puisqu'ils sont cachés par le voile, rien dans l'*Éléousa* de Lyon qui contredise ce texte.

Pour conclure, je croirai donc volontiers que le peintre du manuscrit 410, un Occidental certainement[22], a eu sous les yeux une icône dont il s'est efforcé de reproduire et le dessin et les tons. Icône qui, à mon sens, ne peut être que byzantine. M. Kurt Weitzmann, qui présidait la séance au cours de laquelle fut présentée cette image, pense que le modèle venait probablement du Sinaï. On peut, en effet, rapprocher de la Vierge de Lyon deux peintures analogues reproduites par G. et M. Sotiriou[23]: la première[24] figure au début d'une icône-ménologe; la seconde[25], est une Vierge de tendresse traitée isolément, que les auteurs de la publication datent du XIIIe siècle et dont ils soulignent la parenté avec certaines productions italo-byzantines. Dans un cas comme dans l'autre, l'Italie méridionale aurait servi d'intermédiaire. Quoiqu'il en soit de ces hypothèses, il n'en reste pas moins que l'*Éléousa* de Lyon, plus encore que les enluminures des autres Bibles latines de la seconde moitié du XIIe siècle, apporte un témoignage évident de l'influence de Byzance, directe ou indirecte, sur l'art occidental et de »son insinuante présence, patente ou clandestine«[26], dans la peinture française vers la fin de l'époque romane.

La communication fut suivie des remarques de Mme *Mirjana Tatić-Đurić* et M. *K. Weitzmann*.

[21] Cf. Livre II, chap. 23. Cité par Didron dans sa traduction du Manuel d'iconographie grecque . . . , Paris 1845, pp. 453—454.

[22] A l'appui de cette affirmation, il convient de faire remarquer la façon dont l'artiste a représenté le vêtement de l'Enfant: un voile léger et transparent qui laisse apparaître le corps, nu sous cette gaze qui l'enveloppe ou feint de l'envelopper. Je ne crois pas qu'il soit possible de trouver un exemple analogue dans la peinture byzantine. Et même en Occident le cas semble au moins assez rare.

[23] G. et *M. Sotiriou*, Icônes du Mont Sinaï, I, Planches, Athènes 1956; II, Texte, Athènes 1958. (Collection de l'Institut français d'Athènes, 100 et 102.)

[24] *Sotiriou*, I, pl. 146 (première image en haut et à gauche), avec agrandissement pl. 147 et 148. L'Enfant, placé du côté droit, soutenu par le bras gauche de Marie, est debout, joue contre joue avec sa Mère. La date de cette icône reste imprécise.

[25] *Sotiriou*, I, pl. 201.

[26] *J. Porcher*, op. cit., p. 40.



Fig. 1. Lyon, Bibliothèque municipale, MS. 410, f. 207v.





Fig. 3. Fresque de la crypte d'Ugento.

MIRJANA ĆOROVIĆ-LJUBINKOVIĆ, Beograd

LES INFLUENCES DE L'ORFEVRERIE BYZANTINE SUR LA PARURE DE LUXE SLAVE DU IXe AU XIIe SIÈCLES

Avant d'aborder le problème principal de notre étude, — celui de l'influence de l'orfèvrerie byzantine sur la parure de luxe slave entre le IX et le XII siècle, — nous pensons utile d'émettre une remarque de portée générale concernant l'évolution de l'artisanat de l'orfèvrerie du monde slave depuis ses débuts jusqu'à la fin du Moyen-Âge. Passant en revue les monuments, nous percevons trois étapes dans l'évolution artistique, qui consistent:

1⁰ La première étape qui est à placer entre le VIIe siècle, c'est-à-dire depuis les débuts de la parure, et le commencement du IX siècle, dans laquelle on discerne l'existence de grands courants artistiques, caractérisés par la préférence pour certaines formes et le choix de techniques semblables, dont l'usage est très répandu dans certaines régions slaves (par exemple la culture dite de Martinovka, les cultures avaro-slaves), mais qui n'englobe pas la totalité du monde slave.

2⁰ Une étape entre le IXe et le XIIe siècle, quand une grande partie de la parure de luxe se présente dans tout le monde slave sous les mêmes formes, exécutée selon les mêmes techniques, asservie — en principe, — à un même goût, nous voulons dire liée par une sorte de tendance unificatrice, les différences ne se manifestant que dans les détails.

3⁰ Enfin, l'étape de l'époque qui commence au XIIe siècle, où la diversité et le particularisme prennent le dessus; les goûts deviennent excessivement différenciés, et les formes et les techniques varient de région en région.

Nous venons de le dire, la période entre le IXe et le XIIe siècle apparaît sous les formes d'une tendance unificatrice.

Le problème se pose: d'où vient cette tendance, à quelle influence serait-elle dûe?

Avant de répondre à cette question, procédons à une analyse résumée des données apportées par les monuments eux-mêmes. Ce qu'elle donne est instructif.

Nous constatons que parmi les objets de la parure de luxe des Slaves de cette époque, les boucles d'oreille sont les objets de parure les plus caractéristiques et les plus nombreux, et que parmi elles il y a le plus de similitudes. Outre les anneaux en »S«, les formes les plus remarquables sont celles dont les anneaux sont munis de grains (un, deux, trois, égaux ou inégaux —, quatre ou plusieurs, fig. 1—5 —) et celles dont le pendentif a la forme de grappes stylisées (fig. 1, 5, 6).

Les autres formes de boucles d'oreille peuvent être départagées suivant leur répartition dans le monde slave, en deux groupes principaux.

Le groupe comprenant les formes de boucles d'oreille qui n'apparaissent que temporairement, — mais chez tous les Slaves — (par exemple les boucles d'oreille lunelées), (fig. 6) et le groupe dont le nombre abonde dans certaines régions du monde slave, mais dont les exemples se font rares, ou restent même inconnus dans d'autres (par exemple les boucles d'oreille à fuseau en forme de fleur stylisée (fig. 1, 2), les boucles d'oreille aux pendants en forme de croix, (fig. 7) les boucles d'oreille dont la partie inférieure de l'anneau est recouverte par quatre lignes continues de grains granulés, insérés entre deux grains — manchettes — aux extrêmités, (fig. 1, 2) etc.

Les colliers comme faisant partie de la parure de luxe des Slaves, sont eux-aussi caractéristiques. Il est vrai qu'on ne les trouve que dans un nombre restreint, mais leurs formes ne diffèrent pas, et ils se présentent chez tous les Slaves.

Colliers de grains, sphériques ou ovoïdes, en or et en argent, richement ornés, (fig. 5) ou colliers de fils tressés en argent et en bronze. (fig. 3).

Les bagues, les bracelets, les diadèmes et les boutons de luxe en or et en argent, — apparaissent en général plus rarement. Par le choix des formes et des ornements, ils appartiennent plutôt à l'orfèvrerie locale de certaines régoins slaves, (fig. 8) exception faite pour les bagues à chaton demi-sphérique, qu'on trouve un peu partout chez les Slaves de la dite époque, quoique dans un nombre restreint, (fig. 9) de même que les bracelets en fils tressés, (mais qui se font rares en metal précieux. (Fig. 10)

Ainsi, à part les variantes locales dont l'importance est de second ordre quand il est question de démontrer les caractéristiques générales de la parure slave entre le IX et le XII siècle, le fait fondamental du problème est qu'en ce temps-là un grand nombre d'objets de la parure se trouvent présenté sous les mêmes formes et exécuté selon les mêmes techniques à travers toutes les régions habitées par les Slaves, — tandis que, par contre, circonstance plus significative encore, telles formes font presque absolument défaut dans les régions voisines habitées par les Latins et les Germains.

Les savants qui se sont occupés du problème que nous avons posé plus haut, ne l'ont en principe observé que d'après les aspects que présente le matériel archéologique de leur propre pays (exception faite de Lubor Niederle, qui cependant travaillait sur un matériel archéologique beaucoup moins riche, et par lequel, *dans son temps*, certain pays slaves n'étaient même pas représentés).[1]

Tous les savants ont remarqué que le matériel étudié dénote parmi d'autres une influence très prononcée de l'orfèvrerie byzantine. Les influences orientales étaient aussi prises en considération. Les analogies des parures avec celles des autres slaves étaient soulignées. Mais en général, les savants tchèqeus, russes, polonais et croates ont attiré l'attention — chacun sur le matériel de son propre pays, — sur l'influence de l'orfèvrerie byzantine exercée dans le choix des formes, des ornements et des techniques en usage dans l'artisanat des orfèvres de leur contrée, mais on n'a pas *suffisamment souligné ce trait d'union*, élément caractéristique pour la parure de luxe slave de la période entre le IX et le XII s, — qui consiste dans le fait que partout dans les pays slaves de cette période, — qui coïncide avec la phase de l'élaboration et de l'organisation des Etats indépendants, — une influence byzantine, non seulement politique, mais aussi culturelle est très prononcée, même prépondérante.

Ce n'est pas par pur hasard que juste au temps de la Mission de Cyrille et Méthode, on trouve dans la Moravie de Svetoplouk, les plus riches, et les plus »byzantins« des objets appartenant à la parure de luxe (par exemple les objets provenant des fouilles de Staro Mesto, Mikulčiće, etc)[2], et qu'en territoire tchèque, la même parure apparut seulement un peu plus tard par l'intermédiaire de la Moravie(Stari Koujim).[3] Aussi bien, ce n'est pas par hasard que dans la Russie de Kiev, au temps du roi St. Vladimir, apparaissent presque les mêmes objets de parure de luxe, et que leur apparition coïncide avec le rapprochement politique entre la Russie et Byzance.[4] En ce temps-là, les sources contemporaines russes signalent même la présence d'orfèvres russes à Constantinoples, aussi bien que celle d'orfèvres byzantins en Russie.[5] De même, une

[1] *L. Niederle*, Přispěvky k vývoji byzantských šperků ze IV—X stoleti, Prague 1930, 1—150, fig. 1—75.

[2] *V. Hruby*, Staro Mesto, Praha 1955; *J. Poulik*, Staroslavanská Morava, Praha 1948; *J. Poulik*, Velkomoravské hradiště-Mikulčice, Brno 1959.

[3] *M. Šolle*, Knížeci pohřebiště na Stare Koužimi, Praha 1960, tirage â part.

[4] *N. P. Kondakov*, Russkie kladi, isledovanie drevnosti velikokniaževskogo perioda, t. I, S Petersburg 1896; *N. Kondakov — grof Tolstol*, Russkie drevnosti v pamiatnikah isskustva, knj. V, Kurganni drevnosti i kladi domongolskogo perioda, S Petersburg 1896; *A. S. Gušćin*, Pamiatniki hudožestvenogo remesla drevneī Rusi, X—XIII, Moskva-Leningrad 1936; *B. Ribakov*, Remeslo drevnei Rusi, Moskva 1948; *G. F. Korzuhina*, Russkie kladi IX—XIII vv, Moskva—Leningrad 1954; *M. K. Karger*, Drevni Kiev, Moskva—Leningrad 1958.

[5] *L. Niederle*, Slovanské starožitnosti, oddil kulturni, dilu III, sv. 2, Praha 1925, 779; *L. Niederle*, Manuel de l' antiquite slave, II, Paris 1926, 218, *B. Ribakov*, Remeslo drevnei Rusi, 500—501, 309.

semblable parure de luxe apparaît en Croatie dans la deuxième moitié du IX s, précisément au temps de l'élaboration de l'etat croate en Dalmatie, dont les grandes villes restent encore aux mains des Byzantins.[6] En Pologne, où la parure de luxe reste parfois un peu à côté de l'évolution de la parure chez les autres slaves, nous entrevoyons, vers la fin du X et au commencement du XI s, juste sous le règne de Mieško II et de Boleslav le Téméraire, c'est-à-dire au temps où en Pologne se font sentir les échos de la Mission de Cyrille et de Méthode, et les influences attenuées de Byzance, par l'intermédiaire de la Moravie et de la Russie[7], — un certain nombre d'exemples de parures de luxe semblables à ceux des autres slaves. Un autre point en est la preuve: c'est que de ce temps-là provient le plus grand nombre de monnaies byzantines trouvées en Pologne, où en général on ne trouve des monnaies byzantines que rarement.

Le même cas se présente en Serbie, y compris l'Herzégovine, — où les trouvailles récentes d'une semblable parure de luxe apparaissont au temps de l'élaboration de l'Etat serbe (par exemple les trouvailles de Kuršumlija, Prijepolje, Višići, etc).

Dans la Macédoine de Samuel, on peut constater les mêmes faits: l'apparition des objets de parure de luxe apparentés étroitement aux parures de luxe des Slaves en général (Ohrid, Demir-Kapija, les rives du lac de Prespa).

En Bulgarie, où la formation de l'Etat est plus ancienne, aux IX et au X s, quand la slavisation était fortement avancée, on trouve des objets de la parure de luxe de même style (Stara Zagora).

Une parure de luxe de même style apparaît dans les pays slaves juste au temps — (qui n'était pas toujours le même dans les divers pays slaves) — où ces pays étaient sous une influence prononcée de Byzance. Ce fut par l'intermédiaire de Byzance que les pays Slaves (exception faite de la Pologne, et de la Croitie, reçurent la religion chrétienne. Dans un temps (qui fut limité pour quelques uns de pays slaves), ils cherchèrent à Byzance l'appui politique dans leurs efforts vers l'élaboration de leur Etat, et, avec les influences religieuses et politiques venaient de Byzance aussi les influences culturelles qui se font sentir nettement dans la littérature, dans les arts, et dans les métiers.

Malheureusement, la parure byzantine de cette époque n'est pas encore suffisamment connue, ce qui ne permet pas encore une étude détaillée. Néanmoins, les trouvailles telles que celles de Trij

[6] *Ljubo Karaman*, Iskopine društva „Bihaća" u Mravincima i starohrvatska groblja, Zagreb 1940; *Ljubo Karaman*, Starohrvatsko groblje na „Majdanu" kod Solina, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, svezak LI, Split 1940.

[7] *H. Kwapiszewski*, Zagadnienie metropolii slowiańskiej w Sandamierzu, Malopolskiej studia hist. I, 1958, 73—78; *H. Paszkiewicz*, The Origins of Russia, New York 1954.

en Dalmatie, ou celles de Tokay en Hongrie,[8] — ou celles de Thessalonique,[9] aussi bien que les objets de parure de luxe du Musée de Constantinople, ou ceux qui furent trouvés durant les fouilles systématiques de Corinthe,[10] ainsi que les représentations picturales analogues (les boucles d'oreille que porte Sainte Helène à l'église de St Luc en Phocide), démontrent sans aucun doute, par les données matérielles, que les formes, l'ornementation et la technique byzantines sont à la base d'une grande partie de la parure de luxe slave du X au XI siècle. [L'origine de cette parure est dûe certainement au génie antique, mais cette question dépasse les limites de notre étude.]

En ce qui concerne les influences orientales sur la parure de luxe slave, sur lesquelles les savants ont attiré attention,[11] il faut retenir deux faits.

1) Une grande part des influences orientales incombe en principe à Byzance car c'est elle qui servit d'intermédiaire, étant donné que juste à ce moment-là elle subissait une renaissance des influences orientales.

2) Les influences venant de l'Orient par chemin direct ne s'affirment que dans quelques pays slaves où on ne les trouve présentes que sur les objets de parure n'appartenant pas à ceux des types communs à tous les Slaves.

En ce qui concerne l'influence de l'artisanat des orfèvres de pays germanique sur la parure slave contemporaine, il faut dire qu'elle n'est signalée que dans des régions restreintes et encore sur quelques types d'objets.

Résumons: Byzance influença le monde slave de la dite période non seulement dans le domaine religieux et politique en général, mais aussi en prêtant ses impulsions remarquables et nobles dans le domaine des lettres et des arts, parmi lesquels celui de l'orfèvrerie, englobant aussi les objets de la parure de luxe.

Ce sont les influences byzantines qui sont à la base de cette extraordinaire similitude des objets de la parure de luxe slave du IX[e], X[e] et XI[e] siècle.

[8] *J. Hampel*, Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn, Braunschweig, 1905, t. II, 494.

[9] E. Πελεκανίδης, Τὰ χρυσᾶ βυζαντινὰ κοσμήματα τῆς Θεσσαλονίκης, Δελτίον τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἑταιρεῖας, Δ, τ. A. Athènes 1959, 55—71, fig.23.

[10] *G. R. Davidson*, Corinth XII, The Minor Objects, Princeton 1952.

[11] *L. Niederle*, op. cit., 343—344.

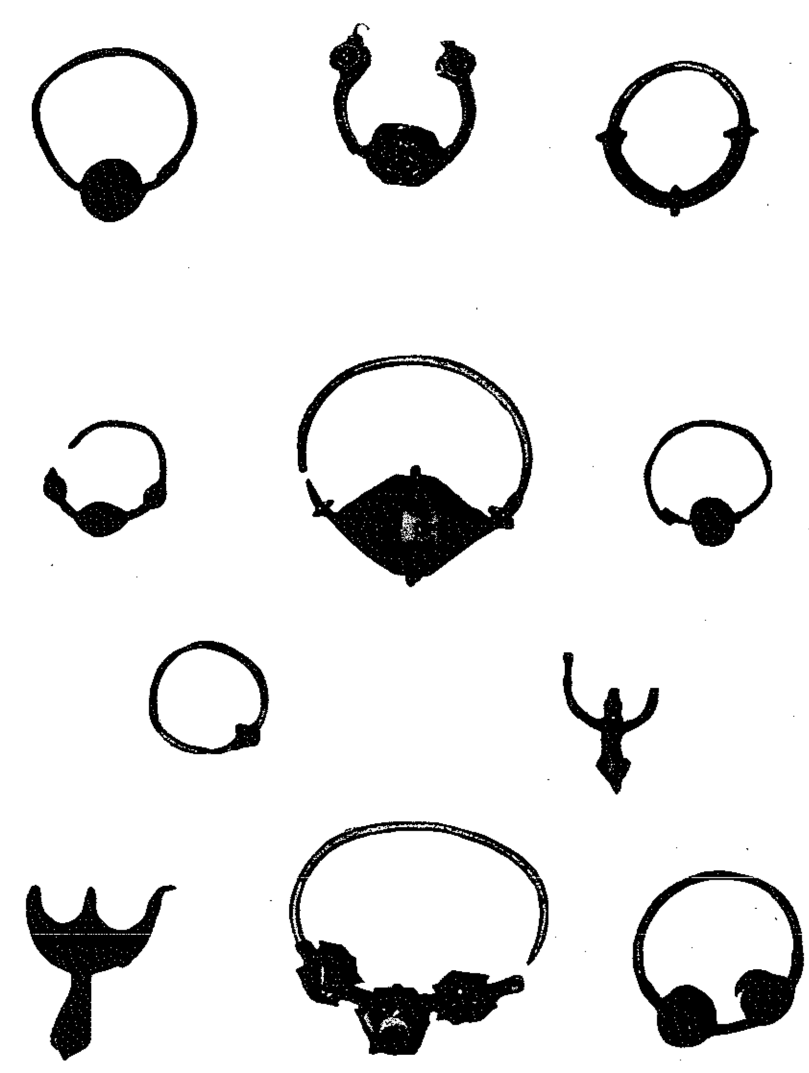


Fig. 1. Les differentes formes des boucle-d'oreilles en Serbie.

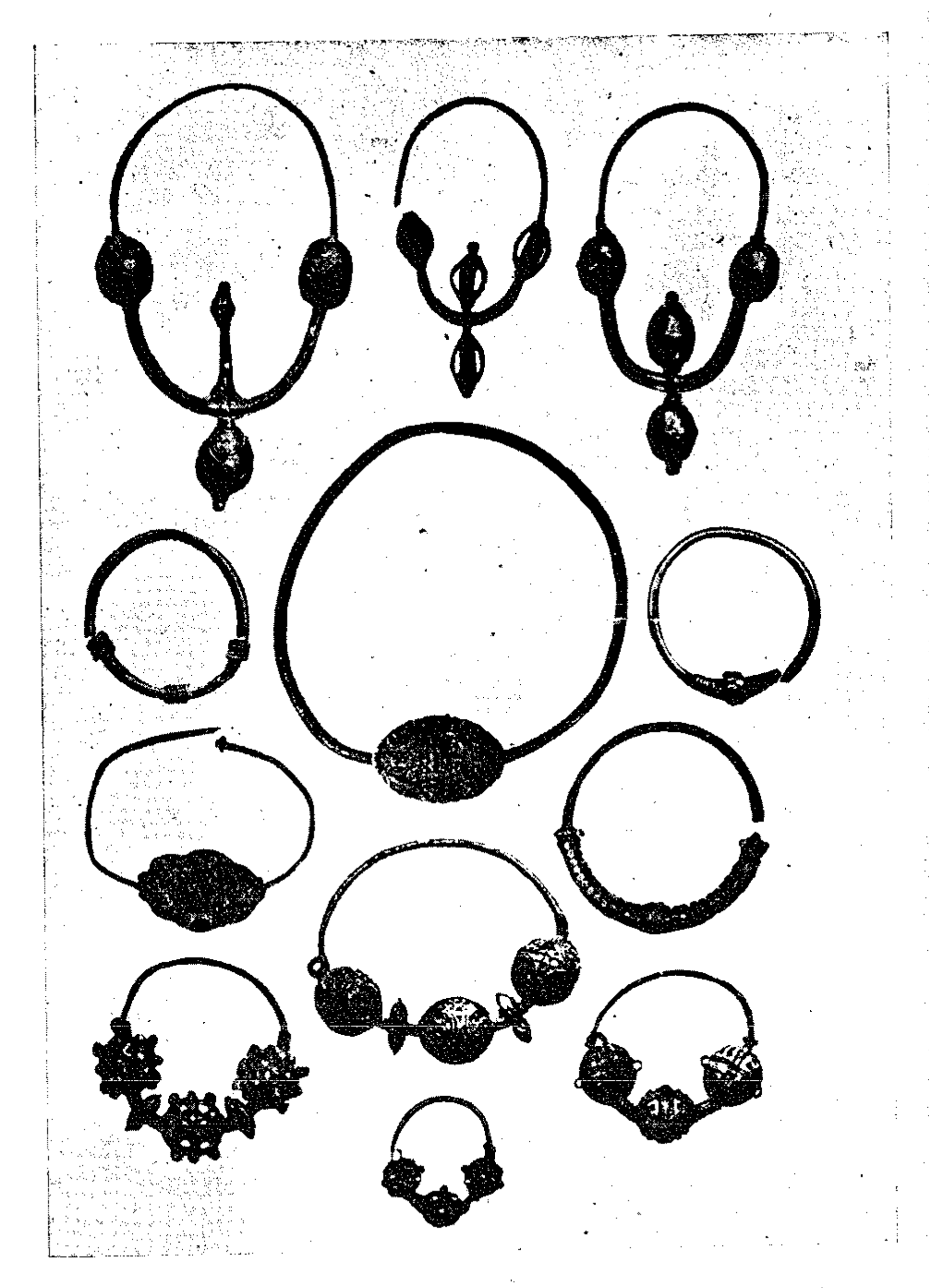


Fig. 2. Les differentes formes des boucle — d'oreilles en Croatie (Dalmatie).

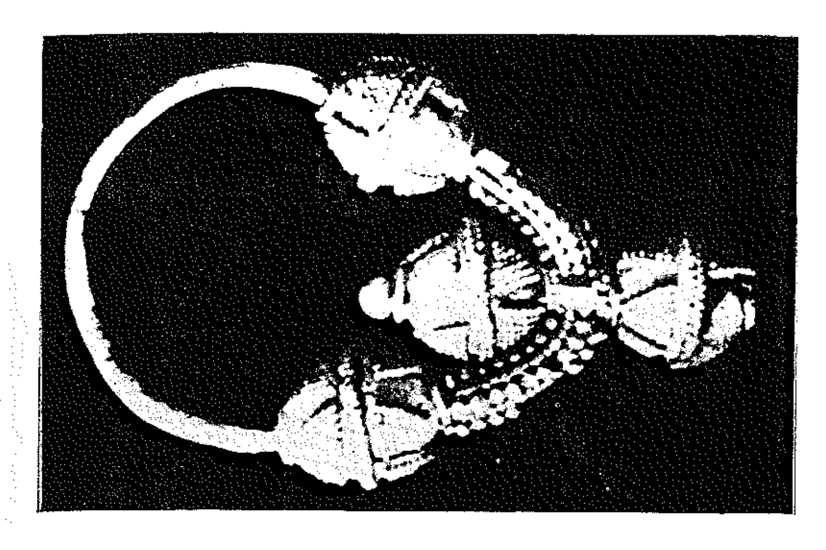


Fig. 4. Boucle d'oreilles de Staro Mesto — Tchécoslovaquie.

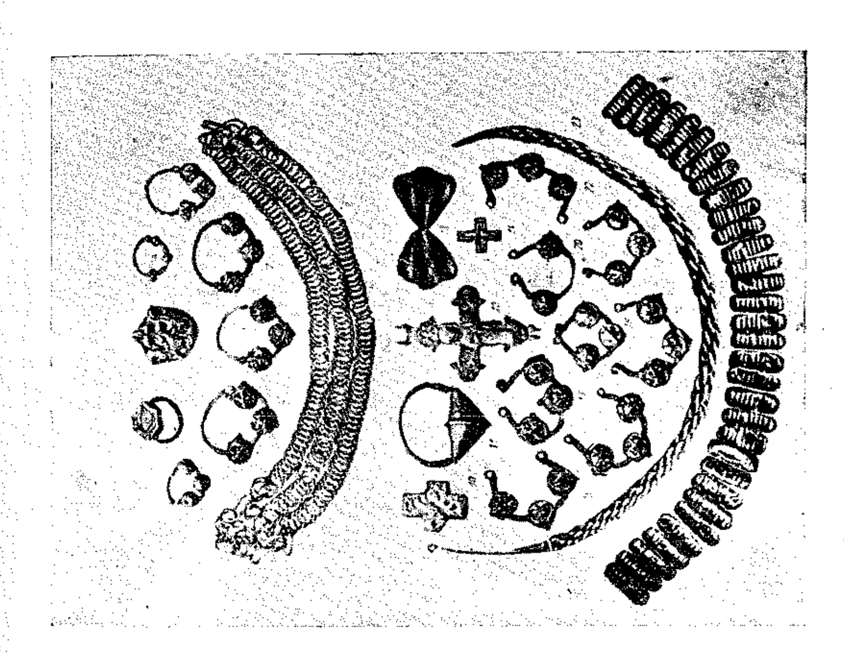


Fig. 3. La parure russe de Kniažna Gora.

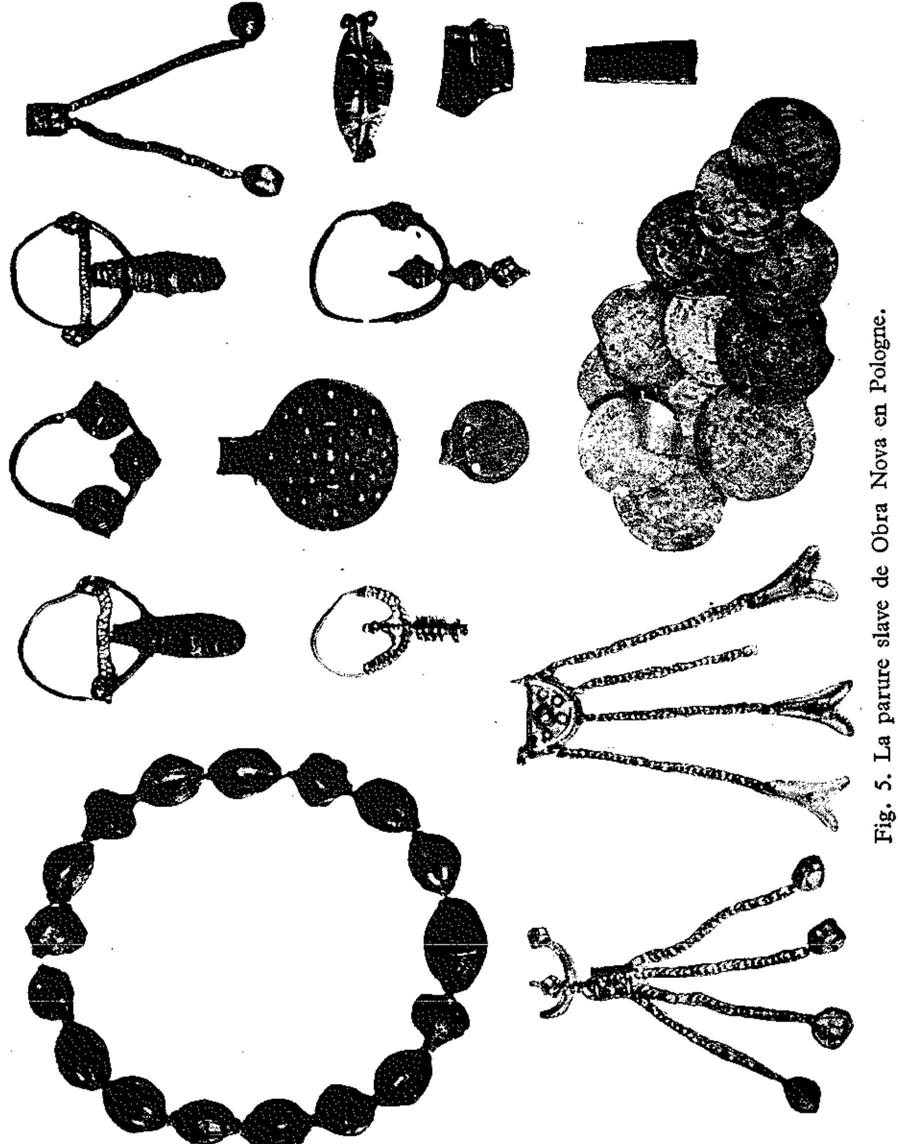


Fig. 5. La parure slave de Obra Nova en Pologne.

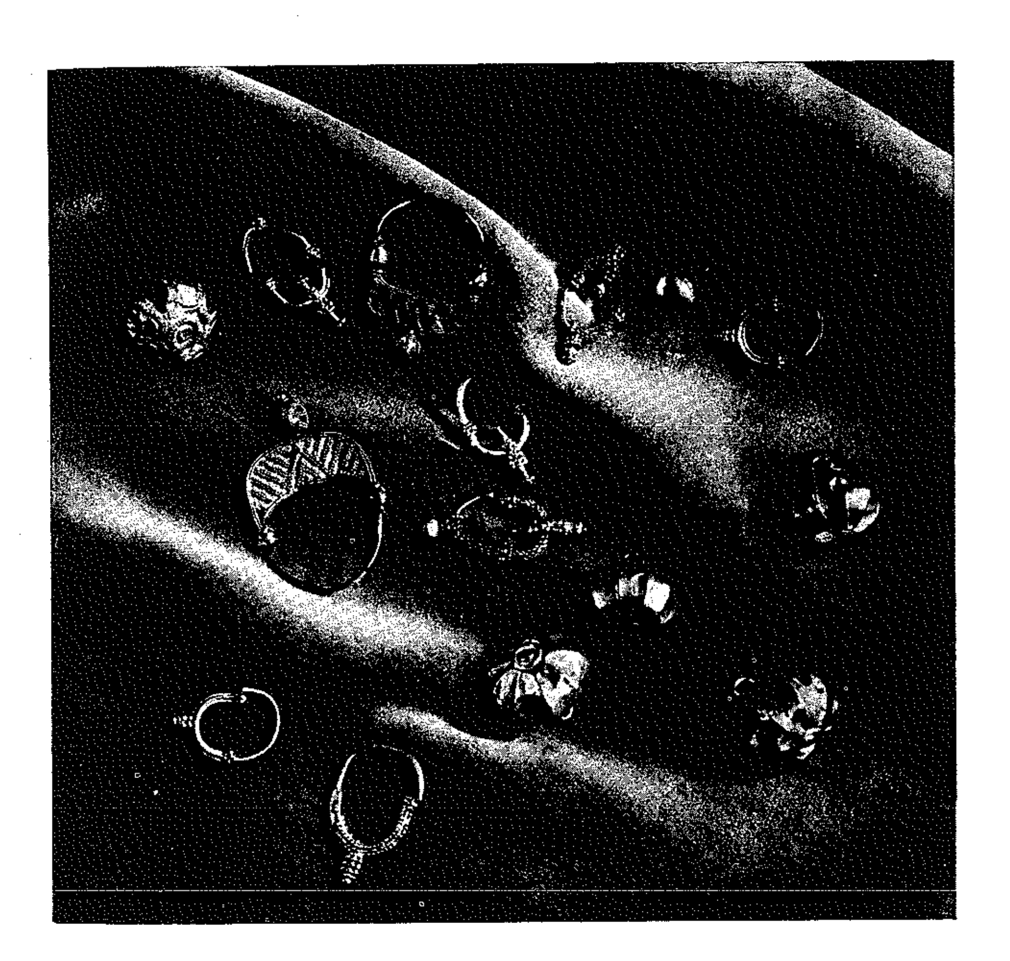


Fig. 6. Quelques objets de la parure trouves à Uharsko Gradište (Tchécoslovaquie).

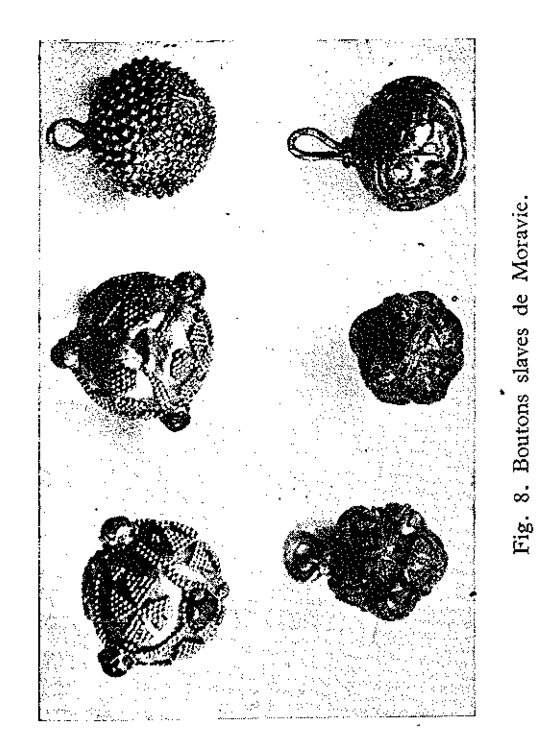


Fig. 8. Boutons slaves de Moravie.

Fig. 9. Bague en or du roi serbe Etienne Premiercoronne.

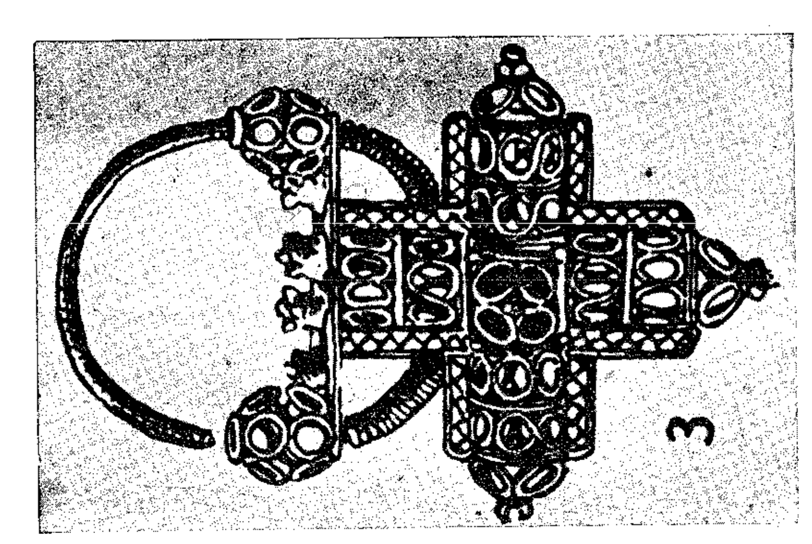


Fig. 7. Boucle d'oreilles du tipe dit de Tempelhof.

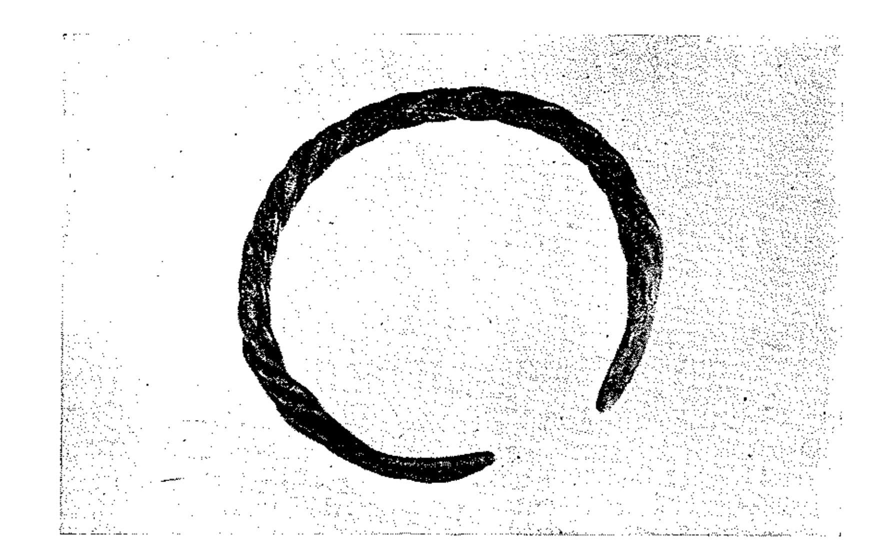


Fig. 10. Braselet en fils tresses.

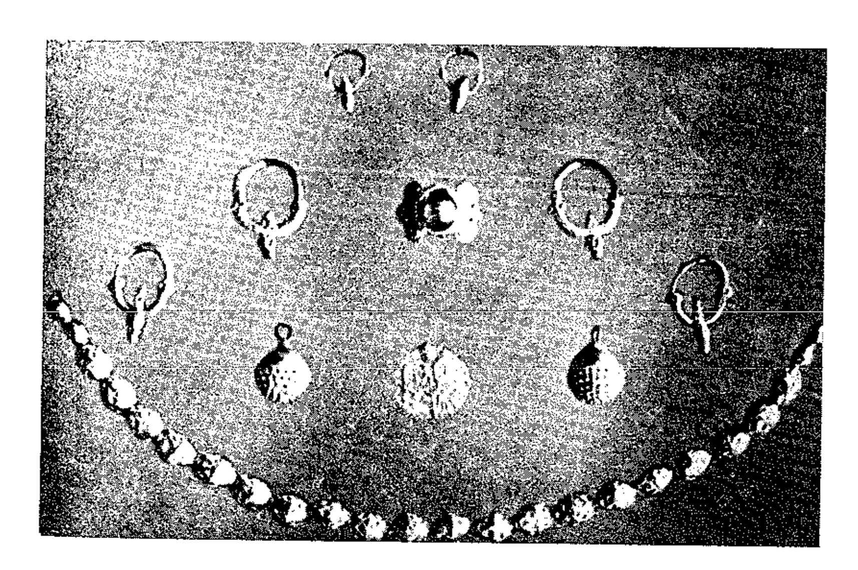


Fig. 11. La parure byzantine de Trilj.

CHARLES DELVOYE, Bruxelles

CONSIDÉRATIONS SUR L'EMPLOI DES TRIBUNES DANS L'ÉGLISE DE LA VIERGE HODIGITRIA DE MISTRA

On peut s'étonner de voir réapparaître les tribunes dans l'église du monastère de la Théotokos Hodigitria qui fut érigée au quartier du Brontochion de Mistra avant 1314/1315 et vraisemblablement même avant 1311/1312 par l'érudit higoumène Pachôme, celui-là même que Manuel Philès appelait »la merveille des Doriens«.[1] Les tribunes avaient, en effet, disparu peu auparavant dans le type où elles s'étaient maintenues le plus longtemps en Grèce propre, celui des édifices à trompes d'angle, dans l'église du monastère des Saints-Théodores de Mistra, dont la construction avait été commencée vers 1290 au même quartier du Brontochion par l'higoumène Daniel et achevée avant 1296 par son successeur Pachôme[2].

A mon sens cette réapparition des tribunes à l'église de l'Hodigitria doit être mise en rapport avec un événement impor-

[1] La date se déduit à la fois d'un chrysobulle daté de 1314/1315 peint sur les murs de l'annexe méridionale du narthex mais qui mentionne un *prostagma* quelque peu antérieur en faveur du monastère et de la dédicace en 1311/1312 par Nicéphore Moschopoulos, proèdre de Lacédémone, d'un évangéliaire au monastère de la Théotokos du Brontochion : cf. *G. Millet*, BCH, 23, 1899, pp. 98—106, 268—272; *D. Zakythinos*, Le despotat grec de Morée, I, p. 81 et II, pp. 284—285, 296—297.

[2] *An. C. Orlandos*, Δανιὴλ ὁ πρῶτος κτίτωρ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων τοῦ Μυστρᾶ, dans l' Ἐπ. Ἑτ. Βυζ. Σπ., 12, 1936, pp. 443—446; *Zakythinos*, Despotat, II, p. 296. — Dans les plus anciennes églises à trompes d'angle conservées en Grèce, à Saint-Luc de Phocide (vers l'an mille) et à la Panaghia Lycodimou d'Athènes (2e quart du XIe siècle) les tribunes s'étendaient au-dessus des collatéraux et du narthex, sans doute à l'exemple de modèles constantinopolitains dont le souvenir nous est conservé dans les descriptions de la Vierge Péribleptos construite par Romain Argyre (1028—1034) et de Saint-Jean Baptiste de Pétra. Les tribunes n'occupaient que l'emplacement au-dessus des collatéraux à Christianou de Triphylie (sans doute au troisième quart du XIe siècle; cf. *Eust. Stikas*, L'église byz. de Chr. en Triph., Paris, 1951). Elles se réduisaient au narthex à Daphni (quatrième quart du XIe siècle; elles y ont y disparu lors des remaniements auxquels ont procédé les Cisterciens) et à Sainte-Sophie de Monemvasie (date discutée; début du XIIe siècle: *Stikas*, op. c., p. 41 et tableau chronologique final, suivi par *A. Bon*, Le Péloponnèse byz., pp. 141 et 148; règne d'Andronic II Paléologue : *Traquair*, BSA, 12, p. 273). Les Saints-Théodores de Mistra n'ayant pas comporté de narthex lors de leur construction, il est normal que l'on n'y trouve plus de tribunes.

tant de l'histoire de Mistra et du Péloponnèse, événement qui n'est autre que la décision prise vers 1308 par Andronic II Paléologue de placer à la tête du Péloponnèse, au lieu des stratèges renouvelés annuellement, un gouverneur permanent ayant sa résidence à Mistra et de nommer à ce poste le jeune Manuel Cantacuzène — le père du futur empereur Jean VI — alors âgé de 21 ans[3].

Pour ce représentant de l'empereur on voulut une église à l'image des grands sanctuaires de Constantinople et où le cérémonial pût se dérouler sur le modèle de ce qu'il était alors dans la capitale.

Or dans l'architecture paléochrétienne les tribunes avaient constitué l'un des éléments les plus caractéristiques des églises de Constantinople, sans doute dès le temps de Constantin et de son fils Constance[4] alors qu'elles manquaient à Rome et en Syrie. Au témoignage d'Eusèbe, les collatéraux de la basilique du Saint-Sépulcre érigée sous Constantin avec la collaboration d'un prêtre du nom d'Eustathe, dépêché spécialement de Constantinople, étaient surmontés de tribunes[5] et c'est vraisemblablement pur ce modèle que nous pouvons imaginer la première Sainte-Sophie de Constantinople. Dans la suite on trouve des tribunes dans toutes les grandes églises de Constantinople: au V[e] siècle à Saint-Jean de Stoudios; au début du VI[e] siècle dans l'église de Saint-Polyeucte érigée par Juliana Anicia (Anth. Palat, I, 10, 69; cf. C. Mango et Ih. Ševčenko, *DOP*, 15, 1961, p. 245); sous Justinien aux Saint -Serge-et-Bachhus, à Sainte-Sophie, aux Saint-Apôtres (d'après le témoignage des textes) et, en dehors de la capitale, dans les églises à la construction desquelles Justinien s'est intéressé et qui ressortissent à la tradition de Constantinople, comme Saint-Jean d'Ephèse et Saint-Vital de Ravenne.

Sans doute ces tribunes ont-elles servi le plus souvent à accueillir les femmes, que l'église se souciait de séparer des hommes pendant le déroulement des offices et c'est ce qui leur a valu le nom de gynécée[6].

Mais nous savons par les textes et principalement par le *Livre des Cérémonies* que dans un certain nombre de sanctuaires importants de Constantinople l'empereur assistait aux cérémonies religieuses du haut des tribunes — appelées alors κατηχούμενα ou κατηχουμένια — et qu'il y recevait, de même que les dignitaires de son entourage, la communion des mains du patriarche ou

[3] Cantacuzène, I, p. 85; *Zakythinos*, Despotat, I, p. 68 et II, pp. 63—64.

[4] Cf. *Fr. W. Deichmann*, Empore, dans le Reallex. für Ant. und Christent., 4, coll. 1255—1264.

[5] Eusèbe, Vita Const., III, 37; *K. J. Conant*, Speculum, t. 31, 1956, p. 23, pl. VI.

[6] *Deichmann*, Reallex., 4, coll. 1256—1257; *P. Lemerle*, Philippes et la Macédoine orientale, pp. 353—357.

d'autres prêtres[7]. C'était le cas à Sainte-Sophie même en dehors des liturgies des grandes fêtes, telles que la Noël, Pâques, l'Epiphanie et la Nativité de la Vierge, à la célébration desquelles l'empereur prenait une part si considérable qu'il devait rester au rez-de-chaussée.[8] C'était le cas également aux Saint-Serge-et-Bacchus[9], aux Saints-Apôtres[10], à la Théotokos des Blachernes, aussi bien dans la grande église que dans la chapelle de la châsse[11], à la Théotokos de la Source[12], à la Théotokos des Chalcoprateia[13] et à Saint-Môkios[14], tous sanctuaires anciens, on le voit, fondés les uns au IV[e] siècle, les autres au V[e] et reconstruits ou restaurés sous Justinien.

Lorsque les textes nous donnent des précisions, ils nous apprennent que la loge impériale se trouvait à l'extrémité est de la tribune sud à hauteur de la Sainte Table et que l'on y montait par un escalier situé à la droite du narthex.

Le rôle que jouaient les tribunes dans le cérémonial de l'assistance des empereurs aux solennités religieuses nous explique

[7] *G. Millet*, BCH, 29, 1905, pp. 91 et suiv.; *Th. Whittemore*, Third Prelimary Report, p. 29 et Fourth Preliminary Report, p. 48 (le témoignage des textes ne permet pas d'admettre l'opinion de Whittemore d'après laquelle le *mitatorion* se serait trouvé à l'extrémi é est de la tribune sud: cf. Livre des Cérémonies, II, ch. 10 (=PG, 112, col. 1017) où il est bien dit que l'empereur monte du *mitatorion* aux catéchuménies. Mais il y avait un *mitatorion* spécial dans les tribunes: Cérémonies, I, ch. 37 (28), éd. Vogt p. 145. Cf. aussi sur ce.te question *E. Mamboury*, Topographie de Sainte-Sophie, dans les Studi biz. e Neoell., 6, 1940, pp. 197—209.

[8] Livre des Cérémonies, I, ch. 1, éd. Vogt pp. 10—14,20 (Pâques), 22 (Nativité de la Vierge); ch. 9, éd. Vogt pp. 58—61 (Pâques); ch. 32 (23), éd. Vogt pp. 122—124 (Noël); ch. 35 (36), éd. Vogt p. 135 (Epiphanie). Mais c'est du haut des tribunes qu'après avoir éventuellement célébré certains rites dans le sanctuaire sur l'autel, l'empereur assistait à l'office : lors de l'Exaltation de la Sainte-Croix (Cérémonies, I, ch. 31, éd. Vogt pp. 116—117), le jour de la fête de l'orthodoxie depuis Romain I Lécapène et Constantin VII Poprphyrogénète (Cérémonies, I, ch. 37 (28), éd. Vogt pp. 147—148 et les Commentaires, t. I, pp. 162—163; au XIV[e] siècle cette fête se célébrait toujours à Sainte-Sophie en présence de l'empereur: G. Codinus, De Officiis, ch. 15), le dimanche après Pâques (Cérémonies, I, ch. 25 (16), éd. Vogt pp. 90—91; mais à partir, semble-t-il, du règne de Léon VI, l'empereur alla assis er à cet office aux Saints-Apôtres: cf. Commen'aires, t. I, p. 126), lors de l'ordination du patriarche, à moins que celle-ci ne tombât l'un des jours de fête où l'empereur devait jouer son rôle dans la célébration de l'office (Cérémonies, II, ch. 14 et ch. 38; au XIV[e] siècle, l'empereur assistait encore à l'ordination du patriarche à Sainte-Sophie: Codinus, De Off., ch. 20).

[9] Cérém., I, ch. 20 (11), éd. Vogt pp. 79—80 (le mardi de Pâques).

[10] Cérém., I, ch. 10, éd. Vogt pp. 70—71 (cf. Commentaires, t. I, p. 111, le lundi de Pâques); II, ch. 7 (fête de Tous les Saints). Tel était sans doute aussi l' usage à l'office du dimanche après Pâques, auquel l'empereur assista aux Saints-Apôtres à partir de Léon VI (Cérém., I, ch. 6) et à l'office de la fête des apôtres Pierre et Paul (Codinus, De Off., ch. 15).

[11] Cérem., I, ch. 36 (27), éd. Vogt pp. 140 et 144 (Présentation du Christ au Temple; pour le XIV[e] siècle, cf. Codinus, De Off., ch. 15); II, ch. 9 (=PG, 112, col. 1013, Dormition de la Vierge).

[12] Cérém., I, ch. 27 (18), éd. Vogt pp. 104—105 (Ascension).

[13] Cérém., I, ch. 39 (30), éd. Vogt p. 155; ch. 44 (35), p. 173 (Annonciation).

[14] Cérém., I, ch. 26 (17), éd. Vogt pp. 91 et suiv. (le mercredi de la Mi-Pentecôte ou mercredi de la quatrième semaine après Pâques).

que les princes soucieux d'imiter l'étiquette de la cour byzantine les ait conservées dans les églises où ils allaient suivre la liturgie les jours de fêtes, et ce bien que la tendance générale de l'architecture byzantine, sous les Macédoniens et les Comnènes, eût été, à la suite de l'adoption du type en croix grecque inscrite, de réduire les tribunes à une simple galerie au-dessus du narthex et même de les supprimer complètement. Si les tribunes courent encore au dessus des collatéraux et du narthex à Gül Djami, sans doute l'église de Sainte-Euphémie, élevée sous Basile Ier (867—886), elles disparaissent dans les côtés de la croix pour ne subsister que dans les compartiments d'angle et sur le narthex à Kalenderhane Djami, peut-être l'église du Christ Akataleptos, qui pourrait dater de la deuxième moitié du IXe siècle ou du Xe. Elles se limitent au narthex à la panaghia-des-Chaudronniers de Salonique en 1028 et elles font défaut à Atik Moustapha Pacha Djami, église du quartier des Blachernes, pour laquelle on a cité sans grande certitude les noms des Saints-Pierre-et-Marc ou de Sainte-Thècle et dont la date a oscillé entre la deuxième moitié du IXe siècle et le milieu du XIe.

C'est l'étiquette des princes soucieux de copier les usages de Byzance qui assura la survie des tribunes dans certaines églises.

L'église archiépiscopale que Boris Ier fit construire dans sa capitale de Pliska, après s'être converti au christianisme en 864 et avoir pris le nom de Michel, le nom de l'empereur byzantin régnant, qui fut son parrain, possédait des tribunes sur les collatéraux et sur le narthex et l'on a supposé qu' au rez-de-chaussée les compartiments devant la prothèse et le diaconicon servaient de *mitatoria* pour le prince et le métropolite[15]. Plus tard le tsar Syméon (893-927) fit aussi doter de tribunes l'église ronde qu'il éleva dans sa nouvelle capitale de Preslav[16].

---

[15] *N. Mavrodinov*, Starobulgarskoto izkustvo, Sofia, 1959, p. 93, fig. 83: p. 97, fig. 86; *St. Stančev*, Pliska und Preslav, dans Antike und Mittelalter in Bulgarien, Berlin, 1960, pp. 237—238, pl. 32, fig. 25; sur les controverses relatives à la date de ce monument, voir *Dj. Stričević*, La rénovation du type basilical . . ., dans le VIIe Rapport du XIIe Congrès, pp. 168—169 et la réplique de *Kr. Mijatev* dans les Rapports complémentaires, pp. 67—70.

[16] *N. Mavrodinov*, Starobulg. izkustvo, pp. 149—155, figg. 143—151; *Stančev*, Ant. und. Mittelal. in Bulg., pp. 243—245, pll. 34—35; pour les controverses sur la date cf. *Stričević*, op. c., pp. 212—223 et la réplique de *Mijatev*, loc. l. — En raison de l'incertitude qui plane sur la date de la construction de Sainte-Sophie d'Ochrid et de Saint-Achille dans l'île du même nom du petit lac Prespa, j'ai préféré ne pas tirer parti, dans le corps même de la démonstration, de la présence de tribunes dans ces deux monuments. S'ils ont été construits par Boris Ier de Bulgarie (*Stričević*, op. c., pp. 192—201), le désir d'imiter les usages de Constantinople peut être tenu pour assuré. S'ils ont été élevés dans le deuxième quart du XIe siècle (pour Saint-Achille cf. *St. Pélékanidis*, Βυζαντινὰ καὶ Μεταβυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Πρέσπας, pp. 64—69, 75—76), la volonté manifeste de Constantinople d'affirmer que sa présence avait été rétablie dans la région — ce dont suffisent, témoigner les portraits de patriarches sur les murs des absides de Sainte-Sophie — permet de proposer encore la même explication pour les tribunes des deux églises.

A Saint-Marc de Venise, de l'étude attentive à laquelle M. Demus a procédé dans sa récente publication du monument il ressort que si le doge avait un trône au rez-de-chaussée dans la chapelle de Saint-Clément, à la droite du choeur, sur le modèle du *mitatorion* de Sainte-Sophie de Constantinople, il assistait, en compagnie de son entourage, à une partie de la messe, du haut des tribunes, vraisemblablement à l'extrémité est de la partie sud de celles-ci, dans ce qui est devenu la tribune d'orgue du Sud[17].

C'est la volonté d'imiter les usages observés par la cour de Constantinople dans ses sanctuaires les plus anciens qui a fait conserver les tribunes dans les bras de la croix de la cathédrale de la Transfiguration, construite selon le type en croix inscrite à Tchernigov par Mstislav, fils de Vladimir, et achevée par son frère aîné Jaroslav le Sage vers 1036[18]: le fait est d'autant plus notable que Constantinople ne plaçait plus de tribunes à cet endroit dans ses églises en croix inscrite depuis un bon siècle. A Sainte-Sophie de Kiev, entre 1037 et 1046, Jaroslav le Sage fit ménager des tribunes à l'étage tout autour de la croix centrale[19] les scènes peintes sur les murs et qui symbolisaient l'Eucharistie (Philoxénie d'Abraham, Sacrifice d'Isaac, Hébreux dans la fournaise, Noces de Cana, Multiplication des pains et des poissons, Cène) se justifient par l'usage que suivaient le prince et sa famille de recevoir là la communion à l'exemple de ce que faisait le Basileus de Constantinople. On retrouve, bien entendu, les tribunes dans l'église de Sainte-Sophie que le prince de Novgorod, Vladimir, fils de Jaroslav, fit ériger entre 1045 et 1050 dans sa capitale à l'imitation de l'église homonyme de Kiev[20].

Il est significatif qu'au XIIIe siècle les tribunes se rencontrent seulement dans deux églises construites comme métropoles de la capitale d'états qui se considéraient comme les continuateurs de l'Empire byzantin alors démembré par les Latins. La première est la Métropole qu'Alexis Comnène (1204-1222) fit ériger selon le plan basilical, sous l'invocation de la Vierge, à Trébizonde, dans la capitale de l'Empire qu'il venait de fonder[21]. La se-

---

[17] *O. Demus*, The Church of San Marco, t. I, Washington, 1960, pp. 47—50.

[18] *I. E. Grabar, V. N. Lazarev* et *V. S. Kemenov*, Gesch. der russ. Kunst, t. I, Dresde, 1957, pp. 74—76.

[19] *V. N. Lazarev*, Mosaïki Sophii Kievskoj, Moscou, 1960, p. 39, fig. 4; pp. 40—42, figg. 5—7; *Grabar, Lazarev et Kemenov*, op. c., I, pp. 77 et suiv.

[20] *Grabar, Lazarev et Kemenov*, op. c., II, p. 14.

[21] *N. Baklanov*, Deux monuments byzantins de Trébizonde, dans Byzantion, 4, 1927—1928, pp. 377—391; *Selina Ballance*, The Byzantine Churches of Tr., dans Anatolian Studies, 10, 1960, pp. 146—151 (M. Ballance n'a pu monter dans les tribunes de l'édifice; je ne suis pas convaincu par sa théorie, qui fait remonter l' édifice au Xe ou au XIe siècle et veut „expliquer" les tribunes par une influence arménienne; la faveur rencontrée à Trébizonde au cours des siècles par le type basilical rend vraisemblable d'admettre que celui-ci ait été encore adopté au XIIIe siècle, surtout pour une metropole; M. Ballance a lui-même insisté, pp. 172 et 175, sur le caractère conservateur de l' architecture de Trébizonde).

conde est la célèbre église de la Vierge Parigoritissa d'Arta construite entre 1289 et 1296 par le despote Nicéphore Comnénodoucas et sa femme, Anne Paléologue, nièce de l'empereur Michel[22].

Les tribunes de l'Hodigitria de Mistra s'inscrivent donc dans toute une tradition. Elles devaient permettre à Manuel Cantacuzène et aux membres de son entrourage de suivre, eux aussi, les offices et de recevoir la communion selon le protocole de la cour byzantine. On remarquera que, comme à Constantinople, l'escalier montant aux tribunes avait été placé au Sud du narthex. L'opportunité de pourvoir de tribunes la nouvelle église dut se faire d'autant plus sentir que la Métropole de Mistra construite en 1291/1292, à une époque où l'on ne soupçonnait pas le rôle que la ville allait jouer, n'en possédait pas[23].

Tout d'ailleurs, à commencer par son nom, rattache l'église de l'Hodigitria à la capitale de l'Empire et l'on y a délibérément rompu avec les pratiques de l'école grecque, à laquelle se rattachaient encore les Saints-Théodores et la Métropole, églises construites l'une et l'autre dans les années 1290. A l'Hodigitria, comme dans beaucoup d'églises de Constantinople, la coupole centrale est entourée de quatre coupoles d'angle et d'une sixième coupole sur le narthex; les angles entre les bras de la croix à l'étage sont couverts de calottes à la manière constantinopolitaine et non des berceaux habituels à cet endroit en Grèce. C'est de Constantinople que viennent le plan de l'abside centrale à sept pans et tout l'aspect du chevet, fait d'un blocage que traversent des arases de briques et décoré d'arcades. Le clocher lui-même remonte sans doute en dernière analyse à l'Occident latin mais par l'intermédiaire de Constantinople, où les Croisés en avaient édifié un au XIIIe siècle à Sainte-Sophie devant la porte centrale du narthex. On avait encore emprunté à Constantinople l'idée des portiques qui ceinturaient l'église de l'Hodigitria au sud, à l'ouest et au nord. A l'intérieur même de l'édifice, le bas des murs avait été recouvert de plaques de marbre à la manière des grands sanctuaires de la capitale alors qu'à la Métropole de Mistra on s'était contenté d'imiter ces revêtements par la peinture. On sait aussi qu'une partie des fresquistes de l'Hodigitria, sinon tous, venaient de Constantinople.

Nous avons encore d'autres témoignages de l'importance particulière que les empereurs et leurs représentants à Mistra attachaient à cette église et à son monastère. Andronic II promulgua en sa faveur un *prostagma* et quatre chrysobulles lui accordant la possession de nombreux domaines et une immunité fiscale totale[24]. Le dernier de ces chrysobulles fut pris pour confirmer des donations faites par le successeur de Manuel Comnène comme gouverneur du Péloponnèse, Andronic Asan, le beau-père de Jean Cantacuzène, en remerciement pour les victoires qu'il avait remportées sur les Francs. En 1407 le despote Théodore Ier Paléologue malade prit l'habit monastique, quelques mois avant de mourir, au monastère de l'Hodigitria et se fit enterrer dans la chapelle nord du narthex près du fondateur du couvent, l'higoumène Pachôme.

[22] *An. C. Orlandos*, Ἀρχ. Δελτ., 1919, pp. 1—81.

[23] Sur la date de la Métropole de Mistra voir *Manousakas*, Δελτ. Χρ. Ἀρχ. Ἑτ. 4e série, 1, 1959 [1960], pp. 72—79. M. Manousakas a montré que sur l'inscription de fondation de cette église il faut bien lire 'ζω' = 1291/1292 et que cette lecture est acceptable, l'archevêque Nicéphore Moschopoulos, qui construisit l'église, ayant occupé le siège de Lacédémone à partir de 1289 et non de 1304.

Que ces tribunes n'aient pas été un simple retour d'ordre esthétique ou constructif à un parti architectural du passé mais qu'elles aient répondu à une nécessité dans la vie du Despotat nous est confirmé par le fait que dans la première moitié du XVe siècle on fit transformer en un étage de tribunes les parties hautes de la Métropole qu'en 1291 le docte archevêque Nicéphore Moschopoulos avait construite selon le simple plan basilical demeuré en usage pour les métropoles.

Et lorsque dans les années 1420, Jean Phrangopoulos, premier ministre du despote Théodore II Paléologue, érigea la Pantanassa, il en fit aussi une église où, comme à l'Hodigitria et à la Métropole, un rez-de-chaussée de plan basilical était surmonté de tribunes dont les voûtes épaulant la coupole dessinaient une croix grecque inscrite. Ceci montre bien l'importance que les tribunes avaient prise dans la célébration du cérémonial des despotes et renforce l'image d'une Mistra reflet de Constantinople au flanc du Taygète.

La communication fut suivie des remarques de M. *A. Orlandos*.

[24] *G. Millet*, BCH, 23, 1899, pp. 100—118; *D. Zakythinos*, Despotat, I, pp. 81—82; II, pp. 196—197, 298.

SIRARPIE DER NERSESSIAN, Dumbarton Oaks

LA PEINTURE ARMÉNIENNE AU VIIe SIÈCLE ET LES MINIATURES DE L'EVANGILE D'ETCHMIADZIN

Les travaux poursuivis au cours des trente dernières années, l'étude plus attentive des monuments et des sources littéraires ont amplement démontré que dès une haute époque les églises arméniennes étaient décorées de mosaïques et de fresques à sujets religieux. De ces décors anciens il reste malheureusement peu de choses[1], mais malgré leur état fragmentaire ces peintures nous apportent un témoignage important sur l'art pictural de l'ancienne Arménie. Je ne mentionnerai ici que les compositions absidiales de deux églises du VIIe siècle, toutes deux inspirées des visions d'Ezéchiel et d'Isaïe.

A la conque de l'abside de la petite église de Lmbat, une grande auréole, bordée de bandes blanches, vertes, bleues et rouges, entoure le Christ trônant, dont il reste une partie du buste et le bas du corps à partir de la ceinture; les montants de son siège et le tabouret, ornés de pierres précieuses, sont également conservés. De part et d'autre de l'auréole on voit une double roue entourée de flammes, un tétramorphe à quatre ailes couvertes d'yeux, une seconde double roue et un séraphin à six ailes (fig. 5).[2] Deux saints cavaliers sont peints sur le mur est aux côtés de l'abside.

On peut reconnaître à l'abside de la cathédrale de T'alin les restes d'une vision analogue à celle de Lmbat, encadrée d'une double bande. La bande intérieure est ornée de médaillons qui renferment des portraits de saints, en buste, à l'exception du médaillon central qui entoure une croix; la bande extérieure, plus étroite, est décorée de motifs floraux. Plus bas, sur le mur de l'hemicycle, on voit des saints debouts. Les portraits de saints dans des médaillons sont parmi les motifs décoratifs courants de l'art chrétien primitif. On les trouve à la chapelle du Palais archiépis-

---

[1] *L. A. Durnovo*, Kratkaia istoriia drevnearmianskoi zhivopisi (Erevan, 1957), pp. 7-13.

[2] *Ibid.*, pl. 1. *J. Strzgowski*, Die Baukunst der Armenier und Europa (Vienne, 1918), vol. II, pp. 498-99, fig. 530.

copal et à Saint Vital, à Ravenne, à la basilique de Parenzo, et à Chypre, à l'église de la Panagia Canacaria.[3] Mais c'est surtout la bordure de la mosaïque absidiale du couvent de Sainte Catherine, au Sinaï, qui offre le plus d'analogies avec celle de T'alin, car là aussi les médaillons ornent la courbe de l'arcade et continuent, sous la conque, sur le pourtour de l'hemicycle, et le médaillon central renferme une croix.[4]

Ces peintures de Lmbat et de T'alin sont contemporaines de la date de construction de ces églises, c'est à dire du VIIe siècle; le décor ornemental est apparenté aux motifs sculptés sur les façades des églises des VIe et VIIe siècles, et le style des personnages rappelle aussi celui des sculptures de cette époque. En outre la période de l'occupation arabe aux VIIIe et IXe siècles est exclue comme date puisque les représentations religieuses étaient alors interdites; on peut également exclure la période suivante, celle du royaume bagratide, car la théophanie vision de l'Ancient Testament n'était plus représentée dans les églises de cette époque.

Ce sujet est, comme chacun le sait, un des thèmes favoris de l'art chrétien primitif.[5] Aux exemples déjà connus de Hosios David à Salonique, de Baouît, du Latmos, et de l'église géorgienne de David Garedja[6] on doit ajouter ceux de l'Arménie. Mais contrairement à la mosaïque et à la fresque grecques et aux peintures coptes, où le motif central du Christ trônant, entouré des quatre *zodia*, est inspiré de l'Apocalypse, les fresques arméniennes s'en tiennent exclusivement aux textes de l'Ancien Testament et ne représentent que les tetramorphes et les roues mentionnés par Ezéchiel (I, 5—21), et les seraphins dont parle Isaïe (VI. 2).

L'examen de ces peintures du VIIe siècle permet de reprendre la question de la date des miniatures peintes sur deux feuillets

---

[3] *F. W. Deichmann*, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna (Baden-Baden, 1958), pls. 220-245, 311, 334-339. *M. van Berchem et E Clouzot*, Mosaïques
chrétiennes du IVe au Xe siècle (Genève, 1924), fig. 221. *G. Galassi*, „Musaici di Cipro e musaici di Ravenna", Felix Ravenna, 66 (1954), pp. 5-33. *A. H. S. Megaw*, „The Mosaics of Panaya Kanakaria in Cyprus" Atti dello VIII Congresso internazionale di Studi Bizantini, Palermo, 1951. Studi bizantini e neollenici VIII. 2 (1953), pp. 199-200, pl. XLVI. Des saints dans des medaillons sont sculptés autour d'une des fenêtres de l'église de Ptghni: *S. Der Nersessian*, Armenia and the Byzantine Empire (Cambridge, [Mass.] 1945), pl. X. 1.

[4] *G. Sotiriou*, „Τὸ μωσαϊκὸν τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ", Atti dello VIII Congresso intern. di Studi Bizantini, pp. 246-252, pls. LXXIV, LXXIX-LXXXVI.

[5] *A. Grabar*, Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Paris, 1946, vol. II, pp. 198-202, 207-234 et passim.

[6] *A. Grabar*, Martyrium, pl. XL, LIV-LV. *J. Clédat*, Le monastère et la nécropole de Baouît. Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire. t. XII (1904) pls. XL, XCI. Id., „Nouvelles recherches à Baouît", Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1904, pp. 517-26, figs. 1-3. *Th. Wiegand*, Der Latmos (Milet, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. Band III, Heft I, Berlin, 1913), fig. 122 et pl. I. *Ch. Ia. Amiranachrili*, Istoriia gruzhinskoi monum-ntalnoi zhivopisi (Tiflis, 1957), pls. 17-23.

reliés à la fin de l'évangile d'Etchmiadzin (Erevan, *Matenadaran*, no. 229) manuscrit copié en 989, et qui représentent l'Annonciation à Zacharie, l'Annonciation à la Vierge, l'Adoration des Mages et le Baptême (figs. 1—4). Strzygowski, qui le premier a étudié ce manuscrit, avait considéré ces miniatures comme une oeuvre syrienne du VIe siècle, influencé surtout par la pensée qu'il n'existait pas de peintures arméniennes à cette époque.[7] Cette hypothèse s'est depuis avérée être inexacte, mais l'attribution à la Syrie a été maintenue d'une manière générale car la mauvaise qualité des reproductions ne permettait pas d'en faire une étude stylistique. C'est la raison pour laquelle je les avais moi-même laissées de côté dans mon étude sur les miniatures du début du manuscript et qui, elles, sont contemporaines du manuscrit.[8] Mais ayant pu depuis étudier le manuscrit lui-même et les peintures des églises, je suis persuadée que les miniatures de ces deux feuillets ont été exécutées par des artistes arméniens, à la fin du VIe ou plus problement au début du VIIe siècle.[9]

Si l'on compare, par exemple, l'ange de l'Annonciation à Zacharie ou de l'Annonciation à la Vierge (figs. 1—2) avec la face d'homme du tétramorphe de Lmbat (fig. 5), on voit le même type de visage à l'ovale allongé, la même manière de dessiner les traits: des yeux en forme d'amende, un nez droit et une petite bouche. Les personnages debouts dans des attitudes hiératiques, revêtus d'habits dont les plis forment des bandes parallèles, sont apparentés aux saints figurés au bas de l'abside de T'alin, et la même facture apparaît dans le Christ trônant de Lmbat. Par contre, si on confronte les miniatures d'Etchmiadzin avec celles des manuscrits syriaques, tels l'évangile de Rabula, l'évangile et la bible de la Bibliothèque nationale à Paris, ou le feuillet de l'évangile de Diarbékir on observe des différences stylistiques notables.[10] La tradition antique s'est mieux conservée dans les manuscrits syriaques; les personnages se meuvent avec aisance et même avec vivacité; les draperies, plus souples, sont souvent modelées à larges touches, elles épousent et accusent la forme des membres (fig. 6). Même dans les miniatures où la stylisation est plus mar-

---

[7] *J. Strzygowski*, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Byzantinische Denkmäler, I, Vienne, 1891.

[8] *S. Der Nersessian*, „The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel". The Art Bulletin, XV (1933), pp. 327-360.

[9] *L. A. Durnovo*, Miniatures arméniennes (Paris, 1960), pp. 34-41, où elle donne des reproductions en couleur de ces quatre miniatures, les rapproche aussi des peintures murales de Lmbat et d'Aroudj et ajoute que leur tonalité et leur touche pâteuse rappellent les icônes en encaustique des Ve et VIe siècles.

[10] *C. Cecchelli, I. Furlani et M. Salmi*, The Rabbula Gospels (Olten et Lausanne, 1959). Voir page 29 et pl. 10 et 16 de cette publication pour le Paris, syr. 33 et la pl. 18 pour le feuillet de Diarbekir. *H. Omont*, „Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VIIe ou du VIIIe siècle". Monuments Piot, XVII (1909), pp. 85-98, pl. V-IX.

quée, comme les portraits des évangélistes du Rabulensis, ou les scènes marginales dont certaines — telles les deux Annonciations (fig. 7) et le Baptême — reproduisent les mêmes types iconographiques que les compositions de l'évangile d'Etchmiadzin[11], les affinités stylistiques ne sont pas aussi marquées qu'entre ces miniatures et les peintures des églises arméniennes.

Il est sans doute important de restituer à l'Arménie ces miniatures d'une haute qualité et de constater que l'art de l'enluminure y était exercé avec talent dès une haute époque. Mais leur interêt dépasse le cadre local, ou national, car elles nous offrent le témoignage d'un type d'illustration de l'évangile dont nous n'avons pas conservé d'autre exemple.

La série des images commence par l'Annonciation à Zacharie à l'intérieur du temple dont les colonnes et l'arc d'or sont enrichis de pierres précieuses (fig. 1). Zacharie porte le somptueux costume des grands prêtres tel qu'il est décrit dans la Bible (Exode, XXVIII, 4—39); la tiare, l'éphod muni de bandes »aux deux extrémités de ses sommets,« la tunique bordée de sonnettes, détail rarement représenté ailleurs. Dans les oeuvres du haut Moyen Âge, cette scène fait partie du cycle narratif; on la voit dans l'évangile de Rabula, dans celui de Cambridge, dit de St. Augustin, dans les peintures de Deir Abou Hennis en Egypte[12], et elle figurait aussi probablement à l'église rouge de Peruštica;[13] mais il est à noter qu'elle n'apparaît dans aucune des oeuvres qui groupent un choix de scènes de l'Enfance ou de la vie du Christ.

Dans l'évangile d'Etchmiadzin l'Annonciation à Zacharie forme un pendant à l'Annonciation à la Vierge, peinte au verso de la même feuille en une composition identique: même groupement des personnages, même cadre architectural, mais tourné du côté opposé; la maison de la Vierge étant une riche demeure comme le temple où officiait Zacharie (fig. 2). Cette correspondence nous met sur la voie du sens exact de la première image. Elle a été choisie non pas parce qu'elle représente un des premiers épisodes du cycle évangélique, préludant à la naissance du Christ, mais à cause de son caractère théophanique — apparition miraculeuse de l'ange — et à cause de son lien avec l'Incarnation. Car non seulement l'ange annonce la naissance de celui qui »sera grand devant le Seigneur«, mais Zacharie prédit que son fils marchera »devant la face du Seigneur pour lui préparer les voies«. (Luc. I, 15, 76).

---

[11] The Rabbula Gospels, folios 3v, 4v, 9v, 10.

[12] The Rabbula Gospels, fol. 3v. *F. Wormald,* The Miniatures in the Gospels of St. Augustine (Cambridge, 1954), pls. II et VIII. *W. de Bock,* Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne (St. Petersbourg, 1901), pl. XXXIII. L'Annonciation à Zacharie a été représentée aussi dans des manuscrits carolingiens. *W. Koehler,* „An Illustrated Evangelistary of the Ada School and its Model", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XV (1952), pp. 48-66.

[13] *A. Frolow,* „L'église rouge de Peruštica", The Bulletin of the Byzantine Institute, I (1946), pp. 34-35, pl. XII.

Or, si les exemples anciens que j'ai rappelés — Rabula, évangile de Cambridge, Deir Abou Hennis — représentent l'événement historique, d'autres monuments font ressortir le rôle de Zacharie et de Jean Baptiste comme prophètes du Salut, et ils rattachent leurs images au thème de l'Incarnation. L'exemple le plus ancient se trouve dans la célèbre chronique Alexandrine. Une miniature, placée à la fin de la prophétie de Zacharie, réunit en une seule composition l'annonce de l'ange et la réalisation de son message; l'enfant Jean dans les bras de son père.[14] Une seconde miniature, peinte au verso du même fragment de papyrus, à la suite des paroles adressées par Elizabeth à Marie, est également une interprétation du texte. Elle traduit les paroles d'Elizabeth: »comment se fait-il que la mère de mon Seigneur vienne vers moi?« (Luc. I, 43) en montrant Jesus dans les bras de Marie.[15] Sous une forme différente ces deux compositions — peintes au recto et verso d'une feuille comme le sont les miniatures d'Etchmiadzin — montrent la même association d'idées.

Une des ampoules de Bobbio, où la Vierge est debout entre Jean Baptiste et Zacharie, nous offre un second exemple de cette association d'idées. Comme l'a fait remarquer A. Grabar, »le groupe qui comprend la Vierge orante sous l'étoile et celle-ci dominée par le Christ en gloire au ciel, représente symboliquement le mystère de l'Incarnation. Les paroles de saint Jean (»Voici l'agneau du Dieu«), reproduites sur le phylactère qu'il tient, le confirment tout en insistant sur l'idée de la Rédemption qui s'accomplit par cette incarnation du Logos«.[16] Enfin à la zone médiane de l'abside de la basilique de Parenzo, Zacharie et Jean Baptiste se tiennent de part et d'autre de l'ange de l'Annonciation, entre les scènes de l'Annonciation à la Vierge et de la Visitation, groupement qui met en relief la même pensée.[17]

Dans l'évangile d'Etchmiadzin l'Annonciation à Zacharie est représentée sous son aspect historique et c'est par association avec l'Annonciation à Marie que nous en saisissons la pensée profonde. Par ailleurs, malgré les différences iconographiques, le rapprochement avec les exemples que je viens d'évoquer corroborent l'hypothèse que l'Annonciation à Zacharie a été cloisie à cause de ses liens avec le thème de l'Incarnation.

---

[14] *A. Bauer* et *J. Strzygowski,* „Eine Alexandrinische Weltchronik". Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philos.-hist. Klasse, vol. LI (Vienne, 1905), pl. VII, recto D-E.

[15] Ibid., pl. VII verso D-E.

[16] *A. Grabar,* Les ampoules de Terre Sainte (Paris, 1958), p. 60-61 et pl. LIII.

[17] *Van Berchem* et *Clouzot,* op. cit., fig. 221, 226 à 229. Voir aussi l'ivoire carolingien de Londres qui reproduit un modèle du haut Moyen Âge et sur lequel Zacharie et Jean Baptiste se tiennent aux côtés de la Vierge trônant avec l'Enfant: *M. L. Longhurst,* Catalogue of Carvings in Ivory (Victoria and Albert Museum), (Londres, 1927), pl. XLI.

La troisième scène, l'Adoration des Mages, est placée dans un cadre architectural encore plus somptueux que les précédents (fig. 3). La Vierge, assise sur un trône d'or au dossier en forme de lyre enrichi de pierreries, tient un médaillon bleu de forme ovale sur lequel se détache l'image de l'enfant Jésus. A ses côtés se tiennent un ange et les trois mages, vêtus du costume princier iranien, et portant leurs offrandes dans des coupes d'or. Ce groupement symétrique se retrouve sur deux ivoires anciens, l'un à la Bibliothèque John Rylands de Manchester, l'autre au British Museum,[18] mais la miniature arménienne diffère de ces compositions par le détail important de l'Enfant sur le bouclier. Les sceaux de l'empereur Maurice et de ses successeurs immédiats nous offrent les premiers exemples datés de cette formule iconographique qu'on voit également à Baouît, à Saqqara, à Sainte Marie Antique, dans la Bible syriaque de la Bibliothèque Nationale (fig. 8) et sur une icône du Sinaï.[19] En rapprochant ces images de celle du diptyque militaire du consul Basile, où une victoire appuie sur son genou ou bouclier orné du portrait de ce magistrat, A. Grabar a mis en lumière le caractère triomphal de cette formule dans l'iconographie chrétienne; c'est l'image sacrée du souverain offerte à l'adoration de ses fidèles.[20] Mais dans aucun des autres exemples cette idée ne ressort avec autant de force et de clarté que dans la miniature d'Etchmiadzin où la divinité du Christ est proclamée dans l'Epiphanie des Mages qui viennent adorer le Seigneur Dieu.

L'édifice qui garnit le fond, avec sa niche centrale ornée d'une coquille, les colonnades latérales munies de rideaux à l'étage supérieur, reproduit sous une forme stylisée un décor analogue à celui des mosaïques de Saint Georges de Salonique.[21] Vu l'aspect monumental de notre miniature on peut se demander si son modèle, plus ou moins lointain, n'était pas une composition absidiale. Sans vouloir insister là-dessus je rappellerai que dans la lettre envoyée par les patriarches orientaux à l'empereur Théophile et 836, et où la mosaïque de l'Adoration des Mages à l'église de la Nativité à Bethléem est brièvement décrite, seuls les mages sont mentionnés,[22] tandis que sur les ampoules palestiniennes on a représenté les bergers en même temps que les mages.

[18] *W. F. Volbach*, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters (Mainz, 1952), figs. 127 et 133.

[19] *A. Grabar*, L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique (Paris, 1957), p. 34-35, fig. 52-53, 56. *A. Grabar*, Martyrium, pp. 176-177, 326-28. *G. et M. Sotiriou*, Icônes du Mont Sinai (Athènes, 1956), pl. 28. *N. Kondakof*, Ikonografiia Bogomateri (Saint-Pétersbourg, 1911), vol. I, figs. 206-209, 216.

[20] *A. Grabar*, L'Iconoclasme, pp. 34-35, *Id.*, Martyrium, pp. 227-230.

[21] *W. F. Volbach*, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- -und Oström (Munich, 1958), pl. 125.

[22] *L. Duchesne*, „Lettre des patriarches Christophore d'Alexandrie, Job d'Antioche et Basile de Jérusalem à l'empereur Théophile en 836". Roma e l'Oriente. V (1912), p. 283-4. Ces comparaisons avaient déjà été faites par Ainalov dès 1900; voir la traduction anglaise de son livre: The Hellenistic Origins of Byzantine Art (The Rutgers Byzantine Series, New Brunswick, 1961), pp. 104-107. Voir aussi *A. Grabar*, „The Virgin in a Mandorla of Light". Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert M. Friend (Princeton, 1955), p. 309.

La dernière miniature, le Baptême, est la plus intéressante à bien des égards (fig. 4). Jésus y apparaît sous l'aspect d'un enfant afin de marquer que le baptême est une naissance à une vie nouvelle. La grande main divine, les rayons lumineux qui descendent sur Jésus du ciel et de la bouche de la colombe accentuent le caractère théophanique de cette scène; en outre la main divine, la colombe et Jésus, placés sur une même ligne, figurent une image de la Trinité. Mais c'est le décor du cadre qui en fait un document unique. Quatre médaillons avec les portraits des évangélistes garnissent les angels; sur les bandes verticales et horizontales on voit répété un oiseau debout dans un vase d'or en forme de calice, qui est posé sur un plat d'or enrichi de pierreries, comme l'est le vase. L'attitude de l'oiseau, le cou recourbé et le bec touchant la poitrine, est celle du pélican qui se déchire la poitrine et verse son sang sur ses petits afin de les ressusciter. Or, d'après le Physiologus, le pélican est une image du Christ car du flanc percé du Christ crucifié jaillirent l'eau et le sang; l'eau est celle du baptême, et le sang et le vin que Jésus bénit en disant: »Buvez ceci est mon sang«.[23] Le vase et le plat dessinés dans le cadre représentent donc la calice et la patène eucharistiques, et la présence du pélican s'explique par le symbolisme qui le rattache à la fois au Baptême et à la Passion. Ce lien entre Baptême et Passion est d'ailleurs signalé par les Pères de l'Eglise qui expliquent que »le baptême n'est pas seulement purification des péchés et grâce de l'adoption, mais aussi antétype de la Passion.«[24]

Nous n'avons aucun moyen de savoir si le manuscrit ancien, auquel appartenaient les deux feuillets ajoutés à l'évangile d'Etchmiadzin, comportait un plus grand nombre d'images. Un problème important qui se pose, et qui ne peut être examiné ici, est celui des rapports idéologiques entre ces miniatures de la fin et celles qui ont été peintes en 989 au début du manuscrit. Le choix de ces sujets suggère aussi une intention symbolique: la Vierge orante trônant avec l'Enfant est l'image de l'Incarnation, et le Sacrifice d'Abraham, antétype de la Passion est en même temps un thème d'intervention divine, théophanie de l'ange à Abraham.[25]

[23] *F. Sbordone*, Physiologus, Milan, 1936, p. 19. *F. J. Carmody*, Physiologus latinus, Paris, 1939, p. 17. La version arménienne remonte probablement au Ve siècle.

[24] *J. Daniélou*, Bible et Liturgie (Paris, 1951), pp. 61 et 63. Migne, PG. XXXIII, 1081B, 1082B-1084B. Dans son étude sur le baptême des enfants et la doctrine biblique du baptême (Neuchatel-Paris, 1948, pp. 15-17), O. Cullman explique que dans la bouche de Jésus, „être baptisé" signifie mourir, et le baptême de Jésus dans l'eau du Jourdain annonce sa mort et sa résurrection.

[25] *S. Der Nersessian*, op. cit., p. 352, figs. 26 et 29. *F. Macler*, L'Evangile arménien. Edition phototypique du manuscrit no. 229 de la Bibliothèque d'Etchmiadzin (Paris, 1920) folios 7v-8.

Mais quel qu'ait été l'ensemble de l'illustration primitive il n'en reste pas moins vrai que les quatre scènes conservées sont chargées de manière différente, et à des degrés différents, d'une signification profonde, d'un symbolisme qui s'ajoute à la représentation de l'événement historique. De plus les quatre scènes se groupent autour du thème de la Théophanie. C'est ce double caractère qui confère un intérêt particulier à ces miniatures et les place dans une catégorie spéciale d'évangile illustré. Dans les manuscrits célèbres connus jusqu'a présent, tels les évangiles de Rossano et de Sinope, malgre les figures des prophètes qui accompagnent chaque scène, malgré la présence de certaines compositions comme la Communion de Apôtres, ou l'iconographie particulière d'autres scènes comme la Parabole du Bon Samaritain, ou la Multiplication des pains, c'est le caractère narratif qui prédomine, et les tentatives de rattacher le choix des images du Rossanensis à une liturgie spéciale n'ont pas abouti des résultats convaincants. La démonstration théologique au moyen de textes transcrits sur les philactères des prophètes vaut pour l'ensemble de la vie du Christ, préfigurée et annoncée dans l'Ancien Testament, et on ne discerne aucun souci de faire ressortir les thèmes théophaniques, soit dans le choix des textes, soit dans celui des épisodes. Les mêmes remarques s'imposent pour l'évangile de Rabula, surtout pour les miniatures peintes sur les marges des tables des canons; elles suivent pas à pas le récit évangélique et il n'y a aucun lien entre elles et les portraits des prophètes.

Deux systèmes de décoration étaient en vigueur dans les édifices chrétiens du haut Moyen Âge: l'un de caractère didactique où l'image se substituait à l'écriture, l'autre de caractère symbolique où on représentait »les saints personnages et les événements dans lesquels Dieu s'était manifesté aux hommes.«[26] Les quatre miniatures d'Etchmiadzin nous permettent d'entrevoir un type d'illustration d'évangile à tendance symbolique qui s'apparente à ce second système de décoration des églises et des martyria, et où, comme en ces édifices, on s'était attache à mettre en évidence les scènes des théophanies.

Dans ce bref exposé je ne puis m'attarder sur le problème du modèle de ces miniatures, je dirai simplement qu'il provenait probablement de la région palestinienne où s'était élaboré le cycle iconographique des martyria dont le thème central est celui des théophanies, région avec laquelle les Arméniens entretenaient des rapports étroits à cette époque. La fréquence des théophanies-visions dans les absides des églises arméniennes du VIIe siècle[27] peut expliquer la préférence accordée à un type d'illustration d'évangile qui appartient au même courant idéologique. Je ne puis m'attarder non plus sur la question des rapporte artistiques de ces miniatures avec l'art monumental que j'ai évoqué, en passant, à propos de la scène de l'Adoration des Mages qui s'adapterait admirablement à la conque d'une abside. J'ajouterai seulement quelques brèves remarques. Les deux Annonciations, à Zacharie et à la Vierge, forment un pendant et ont été conçues pour être vues l'une en face de l'autre, soit sur les deux pages en regard d'un manuscrit, soit de part et d'autre d'une abside, un peu comme l'Annonciation et la Visitation à Parenzo. Enfin, le décor du cadre du Baptême peut être rapproché du point de vue formel, et non pas de celui du contenu symbolique, d'oeuvres monumentales. La bordure de la mosaïque absidiale de l'église de la Panagia Angeloktistos à Kiti à Chypre, récemment mise à jour, est ornée de vases et d'oiseaux ou de canards.[28] Mais ces comparaisons devraient être dévoloppées plus longuement qu'il n'est possible de les faire ici; j'ai tenu, avant tout, à attirer l'attention sur des miniatures qui figurent parmi les oeuvres importantes de l'art chrétien primitif et nous font entrevoir un système d'illustration de l'évantile dont d'autres exemples ne nous sont pas parvenus.

La communication fut suivie des remarques de M. *O. Demus.*

[26] *A. Grabar,* Martyrium, p. 334.

[27] Outre les deux exemples cités (Lmbat et T'alin) on voit un fragment d'un Christ dans une auréole dans l'abside de l'église de Goch (*Durnovo,* op. cit., p. 11). À l'église de T'alich (Aroudj) le Christ debout, tenant un philactère, occupe l'abside; il n'en reste que la partie inférieure du corps et à gauche, le bas des draperies et un pied d'une figure qui pourrait être celle d'un ange. Sur le mur nord du bema on voit six apôtres. *L. A. Durnovo* interprête cette composition comme représentant l'Ascension (op. cit., p. 12), et la compare à la miniature du Rabulensis. Mais si la figure debout à côté du Christ était celle d'un ange nous aurions une scène rappelant la composition absidiale de l'église de David Garedja, bien que là le Christ soit assis au lieu d'être debout : *Ch. A. Amiranachvili,* op. cit., pl. 17—23.

[28] *A. H. S. Megaw,* „Early Byzantine Monuments in Cyprus in the Light of Recent Discoveries", Akten des XI. Internationalen Byzantin-Kongresses, München, 1958 (Munich, 1960), p. 350, pl. XLII. 2.

Fig. 1. Évangile d'Etchmiadzin (Erevan, *Matenadaran*, № 229).
Annonciation à Zacharie



Fig. 2. Évangile d'Etchmiadzin (Erevan, *Matenadaran*, № 229).
Annonciation à la Vierge.

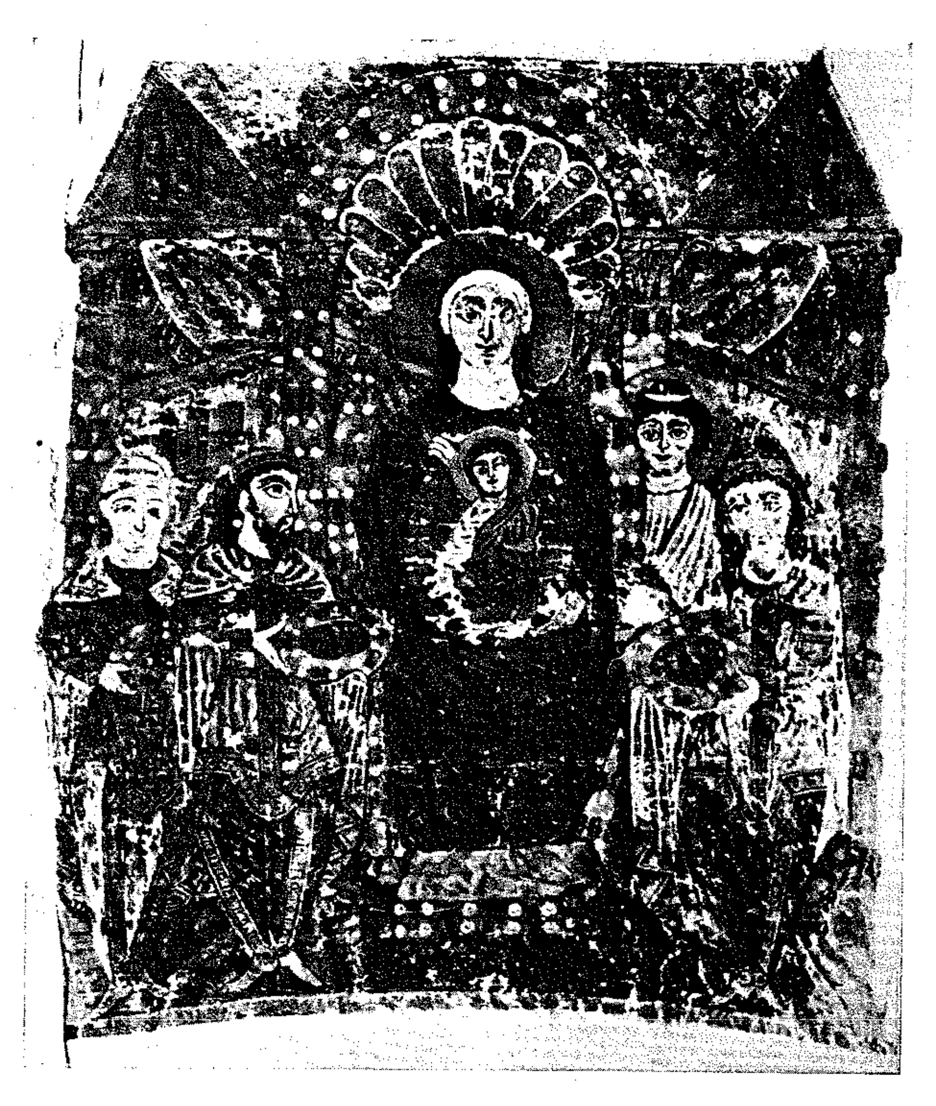


Fig. 3. Évangile d'Etchmiadzin (Erevan, *Matenadaran*, № 229).
Adoration des Mages



Fig. 4. Évangile d'Etchmiadzin (Erevan, *Matenadaran*, № 229). Baptême



Fig. 5. Église de Lmbat. Abside. Tétramorphe et roues.



Fig. 6. Paris. Syr. 341. Bible.



Fig. 7. Évangile de Rabula. Annonciation.



Fig. 8. Paris. Syr. 341. Bible.

VOJISLAV J. DJURIĆ, Beograd

FRESQUES MÉDIÉVALES À CHILANDAR

— *Contribution au catalogue des fresques du Mont Athos* —

Le Mont Athos représente en réalité, aujourd'hui, l'un des plus vastes musées de l'art byzantin. Au cours des deux derniers siècles, nombre de voyageurs cultivés et les historiens de l'art professionnels ont grandement contribué à ce que le monde prenne connaissance des trésors conservés là-bas. Cependant, il faudra attendre longtemps encore avant que soit terminée la publication de tous les précieux ouvrages que renferment les églises des monastères, les chapelles, les trésors, les bibliothèques et les cellules du Mont Athos. Chaque nouvelle expédition et chaque chercheur individuel qui y séjournent, déclarent qu'il y a encore beaucoup d'oeuvres d'art inconnues: fresques, icônes, miniatures, monuments d'architecture, sculptures et objets d'art appliqué qui attendent d'être découverts et sérieusement étudiés.

La peinture murale, ainsi que les autres ouvrages de peinture de l'art byzantin au Mont Athos sont fort mal connus encore et loin de pouvoir satisfaire la curiosité scientifique, et cela pour deux raisons majeures. Premièrement, on se heurte au fait que pour la majorité des fresques athonites aucun travail de conservation n'a été entrepris jusqu'à présent: elles n'ont pas été nettoyées des repeints opérés pour la plupart au XIXe siècle, ni dégagées de dessous le crépi dont on les a recouvertes, on ne saurait dire à quelle époque. D'autre part, ce qui de plus constitue un sérieux obstacle à l'étude de ces ouvrages, c'est l'accès relativement compliqué des monastères athonites: les érudits qui se sont rendus là-bas, y ont fait de trop brefs séjours. La conséquence en est une étude superficielle des fresques. Nous connaissons celles qui ont été publiées par des photographies accompagnées de commentaires très succincts, et les ébauches d'analyse se limitent à des indications iconographiques sommaires, sans approfondir le sujet ni élargir l'étude des problèmes. Les monographies et les travaux détaillés sur les décorations murales de l'Athos sont de date récente.

Néanmoins, en dépit des difficultés d'ordre technique et de la valeur inégale des travaux sur les fresques athonites, les byzantini-

stes connaissent déjà un assez grand nombre de ces peintures. Ainsi, ils connaissent relativement bien les mosaïques du catholicon de Vatopédi, la Déisis et l'Annonciation dans le narthex, l'Annonciation sur les piliers de l'église et le buste de saint Nicolas dans la lunette au-dessus de l'entrée, dans le paracléseion qui porte son nom — la Déisis étant datée avec certitude de la fin du XIe siècle, car dans l'inscription conservée on mentionne le donateur, l'higoumène Joannikios, personnage dont le nom est consigné dans un document de 1094.[1] Un autre fragment de fresque avec les figures des apôtres saint Pierre et saint Paul a été bien étudié également, et daté de la deuxième moitié du XIIe siècle. Il se trouve actuellement exposé dans la bibliothèque de Vatopédi, après avoir été enlevé des murs du réfectoire, ou, peut-être d'un paracléseion de Vatopédi consacré à ces deux apôtres.[2] Par contre les fresques de la cellule (kellia) de Rabdouchou, qui se trouve à proximité de celle de Karyès, n'ont pas été étudiées. Seules leurs photographies ont été publiées et leur date approximative établie: le XIIe siècle.[3] Or, il faudrait songer à la possibilité de les situer à la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle. Les fresques les mieux connues de toutes et les mieux étudiées sont de 1300 environ, elles se trouvent dans l'église du Protaton de Karyès. Elles avaient déjà fait l'objet d'analyses iconographiques, et à présent, une fois nettoyées et soumises aux travaux de conservation, elles attirent plus fréquemment encore l'attention des historiens de l'art.[4] On peut espérer que les fresques du catholicon de Vatopédi auront bientôt le même sort. Elles ont été exécutées en 1312, mais se trouvent encore sous d'épaisses couches de suie et sous les repeints ultérieurs.[5] Récemment on a découvert au monastère Lavra un fragment de fresque du début du XIVe siècle qui appartenait probablement à l'ancienne décoration du catholicon. Il représente la tête de saint Nicolas laquelle se rattache très étroitement au point de vue du style aux fresques du Protaton. On voit à présent ce fragment dans la chapelle de saint-Michel de Synnades, située dans la cour du monastère.[6] On a découvert également les fresques originales dans la

[1] *Н. П. Кондаковъ*, Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ, С.-Петербургъ 1902, 100—104; *G. Millet*, Monuments de l'Athos, Paris 1927, 62, pl. 1—4; *В. Н. Лазарев*, История византийской живописи, I, Москва 1947, 127 (où se trouve également la bibliographie des ouvrages antérieurs).

[2] *G. Millet*, op. cit., pl. 98, fig. 1; *С. Радојчић*, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 6—7.

[3] *G. Millet*, op. cit., 62, pl. 97, fig. 3,4; *В. Н. Лазарев*, loc. cit.

[4] *Н. П. Кондаковъ*, op. cit., 55—69 (où figure la bibliographie d'ouvrages antérieurs, aujourd'hui presque tous périmés); *H. Brockhaus*, Die Kunst in den Athos-Klöstern, Leipzig 1924, 271—273; *G. Millet*, op. cit., pl. 5—56; *A. Xyngopoulos*, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, 29—33, passim; *Id.*, Manuel Panselinos, Athènes 1956.

[5] *G. Millet*, op. cit., 81—90; *H. Brockhaus*, op. cit., 273—274.

[6] *A. Xyngopoulos*, Nouveaux témoignages de l'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos, Byzantinische Zeitschrift, Bd. 52, 1959, 62—64, Taf. IX.

chapelle des saints Anargyres au monastère Vatopédi, peintes vers 1370 et commandées par le despote serbe Jovan Uglješa. Ce sont la Vierge Hodigitria et le Christ, sur les piliers latéraux de l'iconostase de cette chapelle. Lorsqu'on aura commencé à nettoyer la décoration de la chapele, on trouvera, sous les peintures du milieu du XIXe siècle, l'ancienne peinture du XIVe.[7] Finalement, on vient de publier récemment le seul fragment de fresque conservé — la tête de saint Athanase de l'Athos — vestige d'un ensemble qui décorait l'ancien catholicon du monastère Saint-Paul, démoli au XIXe siècle. Cette fresque est de 1440 environ, de l'époque donc où le despote Djuradj Branković avait fait bâtir et décorer l'église Saint-Paul.[8]

* * *

Le monastère du Mont Athos le plus riche en fresques conservées paraît pourtant être celui de Chilandar. Quelques unes avaient déjà été signalées par P. Uspenski[9], tandis que G. Millet[10] a publié les photographies de quelques unes d'entre elles. Or, on connaît mieux leur nombre et leur valeur seulement après les travaux de S. Radojčić. On a pu voir alors que des fresques médiévales se trouvent non seulement dans le catholicon et la chapelle de la tour Saint-Georges, qui avaient été déjà mentionnées auparavant en passant, mais encore dans le paracléseion de la Synaxe des Saints-Archanges.[11] Néanmoins, l'etude de S. Radojčić n'a pas englobé toutes les fresques médiévales de Chilandar, et les photographies de toutes celles qui ont été décrites n'ont pas encore été publiées. Dans l'intention de mieux faire connaître les fresques de ce monastère, nous en entreprenons la publication, afin de contribuer à compléter le catalogue bien modeste des peintures murales du Mont Athos.

1. La Sainte-Trinité à Spasova Voda.

A une demi-heure de marche de Chilandar, dans la montagne, sur les bords d'un petit cours d'eau qui descend vers la mer, se trouve la skite de Chilandar, la Sainte-Trinité. Elle possède un édi-

[7] *В. J. Ђурић*, Фреске црквице Св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа, Зборник радова Византолошког института, 7, Београд 1961, 126—135, fig. 13 (avec un résumé en français).

[8] *A. Xyngopoulos*, Nouveaux témoignanges..., 64—66, Taf. XI—1; Μοναχὸς Σωφρόνιος Ἁγιοπαυλίτης, Θησαυροὶ Ἁγίου Ὄρους, Athènes 1959, fig. 88.

[9] Первое путешествіе въ аѳонскіе монастыри и скиты архимандрита, нынѣ епископа, *Порфирія Успенскаго* въ 1846 году, II, Киевъ 1877, 25—28 (où la peinture est datée d'avant l'année 1582).

[10] *G. Millet*, op. cit., pl. 59—80. Cf. *В. Петковић*, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 338—340.

[11] *С. Радојчић*, Уметнички споменици манастира Хиландара, (avec un résumé en français), Зборник радова Византолошког института, 3, Београд 1955, 179—181, fig. 40, 41; *Id.*, „Чин бивајеми на разлучениje души од тела" у монументалном сликарству XIV века, (avec un résumé en allemand), Зборник радова Византолошког института, 7, Београд 1961, 39—43, 46—50, fig. 1—9.

fice qui ressemble beaucoup à une tour à trois étages, assez basse, au sommet de laquelle se trouve la chapelle dédiée à la Sainte-Trinité. De deux côtés de la tour il y avait autrefois des bâtiments d'habitations, aujourd'hui en ruines (fig. 1). D'après les renseignements fournis par certains livres manuscrits de Chilandar, on sait que la chapelle dans sa forme actuelle a été construite et décorée de peintures vers 1682, par le prêtre Nikanor, assisté peut-être par son frère le pope Siméon, qui avait été pendant un certain temps higoumène de Chilandar.[12] A partir de cette époque et jusqu'à nos jours la skite de Spasova Voda est mentionnée uniquement sous le nom de la Sainte-Trinité.[13] Or, la kellia avec l'église de la Sainte-Trinité avait déjà existé, avant les travaux des frères Nikanor et Siméon.[14] De plus, dans une note du XVIIe siècle, qui se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque de Chilandar on voit que, avant 1682, à Spasova Voda il y avait à côté de la chapelle de la Sainte-Trinité une église dédiée à la Transfiguration[15], qui est mentionnée dans un grand texte de 1685 par le prêtre Nikanor lui-même, car aussitôt après la restauration de la Sainte Trinité, il la dote de livres et d'objets liturgiques.[16] Les documents où est mentionnée l'existence de l'église de la Transfiguration possèdent, nous semble-t-il, une importance de premier ordre pour la reconstruction de son histoire, et la datation des fresques les plus anciennes qui la décorent. Voici pourquoi: la localisation de la skite — à une demi-heure de Chilandar, dans la montagne — la consécration d'une église à la Transfiguration, avant les travaux de Nikanor et Siméon, et le fait que l'église de la Sainte-Trinité de Nikanor se trouve au sommet d'un édifice qui rappelle une tour basse à trois étages, permettent d'identifier la skite de Spasova Voda avec la tour de la Transfiguration, non localisée encore et que l'on cite souvent dans le troisième quart du XIIIe siècle, comme un lieu d'intense activité littéraire. L'hiéromoine du monastère Chilandar, Domentijan, un des plus grands écrivains serbes du Moyen Age, dans la postface de son vaste ouvrage, *La Vie de saint Siméon*, terminé en 1264, dit qu'il a fait ce travail »dans un lieu nommé Chilandar, dans la tour de la Transfiguration du Sauveur«. Au même endroit il donne encore deux renseignements fort précieux: il détermine l'émplacement de cette tour de la Transfiguration et il mentionne le nom du donateur. La tour, qui tient son nom de la dédicace de l'église située dedans ou à côté d'elle, se trouve »plus haut que le grand monastère, dans la montagne« et elle a été construite sur l'ordre du roi serbe Uroš Ier (1242—1276).[17] Avant l'époque où Domentijan terminait la rédaction de *La Vie de Saint Siméon*, cette tour était un centre où copistes et traducteurs déployaient une grande activité. De 1262 à 1263 on y termine, sous la direction de Domentijan, la copie de textes sacrés qu'a publiés Teodor Span[18], celui-là même qu'on tend de plus en plus à identifier avec le moine Teodosije[19], écrivain serbe bien connu plus tard. Teodor Span dit que la tour de la Transfiguration était la skite de Chilandar.[20] Par les soins des moines Nikanor et Siméon, vers la fin du XVIIe siècle, la skite a changé d'aspect et de dédicace. Il est probable que la vieile tour de la Transfiguration qui se trouvait en ruines, a dicté l'aspect de la tour et de la chapelle de la Sainte-Trinité, lorsque les frères Nikanor et Siméon les reconstruisirent.

Le seul vestige pour lequel on est certain qu'il faisait partie des bâtiments édifiés au cours de la sixième décennie du XIIIe siècle, c'est aujourd'hui la chapelle partiellement mise au jour, adjacente au mur nord du rez-de-chaussée de la tour, au sommet de laquelle se trouve la chapele de la Sainte-Trinité. Seul a été déblaye le choeur avec une absidiole étroite, semi-circulaire, et une niche peu profonde au nord qui servait de prothèse. Les fresques sont mieux conservées uniquement sur la moitié nord de l'abside, tandis qu'elles ont complètement disparu du côté sud. Dans la demi-calotte de l'abside on voit, la Vierge Nikopea, en buste de front; elle tient des deux mains devant sa poitrine un médaillon où figure le Christ

[12] *Архимандрит Леонид*, Славеносрпска књижница на Св. Гори Атонској, Гласник Српског ученог друштва, XLIV, Београд 1877, 265—271; *Љ. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, I, Београд 1902, Nos. 1812—1814, 1841, 1844—1853; IV, Срем. Карловци 1923, Nos. 7086—7089, 7116, 7192; cf. aussi Hilandarski Minej pour le mois de mars, no. 160, p. 155. Ces deux frères, fort entreprenants, ont par ailleurs beaucoup fait pour Chilandar: ils ont fait recouvrir de plomb le toit du catholicon, fortifier la tour Saint-Sava, dans laquelle ils ont restauré la chapelle du Prodrome et l'ont fait décorer de peintures murales, ils se sont occupés de la copie des manuscrits, etc.

[13] *Љ. Стојановић*, op. cit., V, Срем. Карловци 1925, Nos. 8740, 9090.

[14] Dans une charte du roi Milutin de 1318—1321 il est fait mention de la cellule de la Sainte-Trinité, seulement son emplacement n'est pas indiqué: *С. Новаковић*, Законски споменици српских држава средњега века, Београд 1912, 484—485. *Р. М. Грујић*, Гусари на Светој Гори и хиландарски пирг Хрусија, Гласник Скопског научног друштва, XIV, 1934, 22. Grujić pense que cette cellule de la Sainte-Trinité se trouvait à Spasova Voda et que le prêtre Nikanor l'avait seulement restaurée la nommant skite. Il paraît bien également qu'une note de 1643 environ se rapporte aussi à une cellule de la Sainte-Trinité à Chilandar dont l'emplacement n'est pas localisé: *Љ. Стојановић*, op. cit., IV, Срем. Карловци 1923, No. 6812. Tous ces détails, il est vrai, ne fournissent pas assez d'éléments pour qu'on puisse affirmer avec certitude que l'église de la Sainte-Trinité avec une cellule ait existé au lieu nommé Spasova Voda avant la restauration de Nikanor.

[15] *Љ. Стојановић*, op. cit., IV, No. 6436.

[16] *Архимандрит Леонид*, op. cit., 268.

[17] *Љ. Стојановић*, op. cit., III, Београд 1905, No. 4933; Доментијан, Животи Светога Саве и Светога Симеона, traduit par *Л. Мирковић*, Београд 1938, 317—318. Il convient de faire remarquer que dans la montagne, au-dessus de Chilandar, excepté la Sainte-Trinité à Spasova Voda, il n'y a aucun vestige archéologique qui doive être pris en considération en ce qui concerne la localisation de cette tour de la Transfiguration.

[18] *Љ. Стојановић*, op. cit., I, Nos. 20, 21.

[19] *Ђ. Сп. Радојичић*, Антологија старе српске књижевности, Београд 1960, 317—318; *Id.*, Феудална песма у Теодосијевој preради, Летопис Матице српске, књ. 387, Нови Сад 1961, 159—162.

[20] *Љ. Стојановић*, op. cit., I, No. 20.

également en buste et de face, qui bénit de la main droite (fig. 2, 3). A gauche est représenté un ange à mi-corps, tourné en direction de la Vierge et du Christ; il tient à la main gauche une sphère blanche, et de la main droite il s'adresse aux principales figures de l'abside (fig. 4). Dans la zone inférieure, du côté nord, on voit deux hiérarques — saint Jean Chrysostome et saint Grégoire le Grand — représentés de face. Ils étaient semble-t-il, peints en pied, à présent seules sont conservées les parties supérieures de leur figures. Saint Jean Chrystostome, placé le premier à côté de la petite fenêtre de l'abside, est fortement endommagé, mais on le reconnaît quand même par sa physionomie qui est caractéristique. Saint Grégoire le Grand (fig. 5) est, par contre, bien conservé, tandis que de l'inscription avec son nom il ne reste plus que: ... παπᾶς Ρώμης.

La Vierge porte un bonnet bleu et un maphorion pourpre; le Christ, qui a des cheveux châtain, est en robe ocre rehaussée de lignes blanches, tandis que le fond du médaillon est rouge. L'ange roux, à ruban bleu dans les cheveux, est en chiton bleu et himation jaune, ses ailes sont brun rouge. Les deux hiérarques sont vêtus de robes blanches avec des omophorions ocre sur lesquels sont peintes des croix rouges. Les fonds des fresques sont bleu foncé, et les auréoles des saints jaunes.

Les oppositions des couleurs chaudes et froides, des ombres et des lumières qui apparaissent sur les grandes surfaces, ont également été appliquées au modelé des visages. Les ombres des visages sont d'un vert intense, tandis que les parties éclairées sont peintes en ocre et les touches de rouge exécutées au moyen d'un rouge épais, le dessin des yeux, de la bouche et du nez est souligné de carmin. Sur les parties les plus saillantes des visages des accents blancs sont franchement posés. La barbe de saint Grégoire le Grand, qui est de la même couleur gris clair que ses cheveux, est modelée en sorte que les mèches en sont séparées par un dessin jaune. Pour la facture de la forme le peintre a recours à de violents contrastes chromatiques, où, très souvent,les surfaces opposées sont peintes en couleurs complémentaires. Le coloris est toujours épais, intense, la matière picturale savoureuse et noble. Une importance de premièr plan est donnée aux valeurs plastiques et à la vigueur de la forme. La largeur dans le traitement des volumes indique que le peintre appartenait à l'époque où les idées du »style plastique« avaient trouvé leur expression. C'était sans nul doute un contemporain des maîtres qui ont décoré Mileševa, Morača, l'église des Saints-Apôtres à Peć, et Sopoćani. C'est précisement à Peć, sur les fresques du milieu du XIIIe siècle, que se trouvent les parallèles les plus proches des fresques de Spasova Voda. Le peintre qui a exécuté à Peć la moitié gauche de la Communion des Apôtres a donné à quelques visages d'apôtres âgés des physionomies qui rappellent celle de Grégoire le Grand à Spasova Voda, car il inclinait, comme l'artiste de Chilandar, á faire ressortir le côté expressif du visage,

en recourant à une légère déformation qui met en valeur les traits caractéristiques. Les procédés de ces deux artistes sont, donc, assez semblables. L'archange de Spasova Voda, par son type héllenistique, et par la manière dont il est modelé, présente des analogies avec les archanges de la composition de l'Ascension qu'on voit à Peć. Ces ressemblances, qui sont loin d'être des identités, car il s'agit de peintres à individualité expressive, confirment la conviction que les fresques de Chilandar ont été exécutées vers le milieu du XIIIe siècle, et que leur auteur, doué, par ailleurs, de hautes capacités, peut se mesurer aux meilleurs fresquistes de l'époque en Serbie, avec des artistes tels que ceux qui ont décoré Mileševa, Peć, Morača ou Sopoćani.

Les sources historiques qui se rapportent aux origines de la skite de Chilandar avec la tour et l'église de la Transfiguration, concourent, ainsi que les caractéristiques du style, à dater ces fresques de 1260 environ.

Le donateur de la tour et de l'église de la Transfiguration, le roi Uroš Ier, avait à ce moment-là, entre 1257 et 1259, octroyé une charte à Chilandar et lui avait fait don de plusieurs propriétés.[21] Il s'était très activement appliqué, comme dit Domentijan, à faire pour Chilandar tout ce que ses parents avaient omis de faire. Pour la haute valeur artistique des fresques le mérite en revient non pas uniquement au peintre, mais aussi au roi Uroš Ier bien conu comme donateur de Sopoćani, aux frais duquel les travaux ont été exécutés, et à l'éminent écrivain, le moine Domentijan de Chilandar qui avait pu trouver l'artiste et surveiller les travaux. Nous sommes convaincus que l'auteur de ces peintures venait d'un des grands centres artistiques de Byzance: Salonique, Nicée, ou peut-être Constantinople.

2. La chapelle de la tour Saint-Georges à Chilandar

Faisant partie des murs fortifiés de Chilandar, la tour Saint-Georges (fig. 6) s'élève au sud-ouest de l'église principale. Elle compte parmi les ouvrages de fortification les plus anciens du monastère. Il en est fait mention, il est vrai, dans la première moitié du XVe siècle seulement[22], mais les historiens s'accordent à dater sa construction du règne du roi Milutin, c'est-à-dire, autour de l'année 1300.[23] Au sommet de la tour a été bâtie une chapelle dé-

[21] *С. Новаковић*, op. cit., 386—387.

[22] *В. Пейковић*, „Арбанаски пирг“ у Хиландару, Архив за арбанаску старину, језик и етнологију, I, св. 1—2, Београд 1923, 196—197. *П. Усйенскій*, op. cit., 145. L'auteur identifie à tort la skite de la Sainte-Trinité, dont il a été question, avec la Tour albanaise.

[23] *Ђ. Бошковић*, Светогорски пабирци, Старинар, III сер., књ. XIV, Београд 1939, 84—85, сл. 14, 15. Pour la datation de cette tour, Domentijan, Teodosije et Danilo II, qui sont les biographes des fondateurs de Chilandar, Stefan Nemanja, saint Sava de Serbie et le roi Milutin, ne peuvent être d'aucun secours. Domentijan et Teodosije qui ont relaté les vies de Nemanja et de saint Sava parlent seulement de

diée à saint Georges dont la base est à croix inscrite effacée avec un petit narthex, et qui est surmonté d'une coupole. Cette chapelle est entourée d'un étroit couloir de trois côtés, au sud, à l'ouest, et au nord.[24] Le naos est décoré de fresques qui sont de 1671[25], mais qui ont subi des réfections partielles au XIXe siècle.

Les restes des fresques médiévales sont conservés dans le narthex et sur les trois murs extérieurs de la chapelle, dans le couloir qui les entoure. L'existence des fresques primitives dans le narthex a été signalée, avec une description sommaire de leurs sujets, par P. Uspenski, qui les a datées du XVIe siècle en les attribuant au peintre Manuel Panselinos ou à l'un de ses collaborateurs qui, à son sens, avaient pu vivre là à l'époque où ils exécutaient la décoration de l'église principale.[26] S. Radojčić s'est limité à l'analyse du cycle des fresques sur le mur extérieur sud de la chapelle[27], auquel il a consacré une étude iconographique.[28] Il date ces fresques de l'époque de l'empereur Uroš, c'est-à-dire du troisième quart du XIVe siècle.[29] Les travaux de P. Uspenski et S. Radojčić ont beaucoup contribué à faire connaître les fresques dans le paracléseion Saint-Georges à Chilandar. Cependant, une partie de ces fresques n'a pas été mentionnée, et la datation de celles qui ont été publiées n'est pas, il semble bien, définitive. Par ailleurs, avant les travaux de nettoyage et de conservation, on ne pourra guère en donner une appréciation valable en parfaite connaissance de cause, vu que les fresques primitives ont été en partie recouvertes de lait de chaux, ou bien elles sont tellement encrassées qu'il est impossible de deviner ce qu'elles représentent.

Lorsque P. Uspenski a visité Chilandar en 1846, il a vu dans la zone inférieure du narthex les figures suivantes: le Christ et l'apôtre saint Jean (sur la paroi est probablement), Marie l'Egyptienne recevant la communion (sur la paroi sud probablement), et saint Euthyme, saint Sabas de Jérusalem, saint Paul l'ermite et saint Arsène (sur la paroi ouest). A cette occasion il a noté que saint Arsène et saint Paul l'ermite tiennent à la main des rouleaux sur lesquels sont inscrits les fragments des textes de leur enseignement en vieux serbe. Uspenski a publié dans son livre le dessin des

la construction d'une „grande tour", connue aujourd'hui comme Tour de saint Sava; Danilo II, l'auteur de la biographie du roi Milutin, dit seulement que Milutin a fait bâtir plusieurs tours. Cf. *Р. Грујић,* op. cit., 2,4, passim.

[24] *Ђ. Бошковић,* loc. cit. D'après Bošković la chapelle est de date plus récente que la tour, et a été édifiée sur la tour plus tard, au XVe ou au XVIe siècle.

[25] *С. Радојчић,* Уметнички споменици манастира Хиландара, 182, fig. 42.

[26] *П. Усѿенскій,* op. cit., 29—30. Vu que, d'après Uspenski, Panselinos aurait vécu au XVIe siècle, ibid., 28 — il est nécessairement sous-entendu que les fresques sont également de cette époque. *Ђ. Бошковић,* op. cit., 85, qui a seulement noté l'existence de fresques primitives les date du XVe ou du XVIe siècle.

[27] *С. Радојчић,* op. cit., 180—181, fig. 41.

[28] *Id.,* „Чин бивајеми на разлученије души од тела" у монументалном сликарству XIV века, 39—43, 46—50, fig. 1—9.

[29] *Ibid.* 48.

vestiges de ces textes.[30] Après la visite d'Uspenski, ces fresques ont été recouvertes d'un crépi, et puis, on ne pourrait dire à quel moment, quelqu'un a gratté l'enduit au moyen d'un outil tranchant et il a remis à jour ainsi quelques unes des têtes des saints énumérés. Aujourd'hui on voit sur la paroi sud le haut de la figure de Marie l'Egyptienne et des fragments de saint Zosime (en majeure partie détruit) qui donne la communion à Marie. Sur le mur nord on entrevoit les têtes de deux saints anachorètes, mais on n'est guère en mesure de les identifier. Quant aux quatre saints moines représentés sur la paroi ouest, de part et d'autre de l'entrée, trois têtes ont été débarassées de l'enduit. Celle de saint Paul est très bien conservée (fig. 7) et à côté de lui un fragment de l'inscription avec son nom. D'après ce fragment (Павлє) on voit que les noms d'un certain nombre de saints étaient écrits en serbe, ainsi que les textes de leurs rouleaux (aujourd'hui sous le crépi).

Sur le mur extérieur au nord, se trouvait le cycle illustré de la vie de saint Georges, le patron de cette chapelle. Les scènes étaient disposées en deux rangées, l'une au-dessus de l'autre, et encadrées chacune d'un ruban rouge. Elles sont à présent en très mauvais état, endommagées et encrassées, et c'est probablement la raison pour laquelle elles n'ont pas été remarquées. Le cycle commence dans la zone supérieure du côté est de la paroi nord. La scène représente saint Georges devant Dioclétien. On ne voit confusément que l'empereur avec un loros, au centre de la scène. A l'heure actuelle les autres scènes de cette zone sont tout à fait indéchiffrables. Dans la zone inférieure on peut, pour le moment, identifier seulement les trois premières scènes du côté est de la paroi nord. La première représente saint Georges plongé dans la chaux vive: un jeune homme nu, placé de front, les bras levés et écartés, les yeux écarquillés, debout dans la fosse à chaux, avec un supplicier de chaque côté. La deuxième scène représente le supllice de la roue, avec de nouveau un bourreau de part et d'autre de la roue. La troisième composition reproduit, selon toute probabilité, la mort de saint Georges. Les sujets des autres scènes de cette zone sont illisibles.

Sur les murs ouest et sud, à l'extérieur, se trouve l'illustration du Canon sur les agonisants, que l'on attribue au poète byzantin André de Crète. Les scènes sur le mur ouest, où se trouvaient les quatre premiers et le septième chant, sont en très mauvais état, de sorte qu'on ne peut à présent, les déchiffrer. Quant aux fresques sur le mur sud, — qui illustrent en douze scènes le cinquième, sixième, huitième et neuvième chant, — elles sont relativement bien conservées (fig. 8) — et S. Radojčić leur a consacré une étude iconographique détaillée. De même que les fresques du cycle de saint Georges, ce cycle-ci est également exposé sur deux registres, l'un

[30] *П. Усѿенскій,* loc. cit.

au-dessus de l'autre, et les scènes y sont cloisonnées entre elles par un ruban rouge. Elles se suivent de l'ouest à l'est. La première scène du registre supérieur illustre un événement dont il est question dans le cinquième chant: un moine privé de la vue, étendu sur son lit de mort recommande son âme à l'icône de la Vierge, tandis qu'un autre moine pleure à côté de lui. La deuxième scène illustre le début du sixième chant: penchés sur le moine mourant deux autres moines en pleurs (fig. 9). La troisième scène représente le moment du départ de l'âme, mentionné dans le deuxième alinéa du sixième chant (fig. 10). Sur la fresque est peint l'instant où de la bouche du moine qui a expiré sort son âme sous la forme d'un enfant nu qu'accueille un ange placé plus haut[31], tandis que deux moines pleurent auprès de la tête du mort. Sur la quatrième scène qui illustre le troisième et le quatrième alinéa du sixième chant, on voit le corps du moine décédé jeté aux bêtes: les chiens lui dévorent les entrailles, et les vautours lui déchirent les yeux et les bras. Dans l'angle droit trois jeunes gens en tuniques longues observent la scène — ce sont ceux qui, suivant le texte, doivent s'apitoyer devant le corps du mort et s'écrier: »Viens au secours de l'âme de ce pauvre corps, Vierge sainte« (fig. 11 et 12).

Dans le registre inférieur se trouvent les illustrations du huitième chant tout entier et de la plus grande partie du neuvième chant, c'est-à-dire qu'elles représentent le sort de l'âme en route pour le paradis, mais elles sont difficiles à identifier. On ne voit bien que l'illustration du premier et du troisième alinéa du huitième chant. Sur la première image figure l'âme sous la forme d'un enfant nu, la tête entourée d'un nimbe, serré dans des liens, tandis que deux anges pleurent derrière elle, car l'âme est attaquée par des diables volants. La scène se déroule dans un paysage fantastique (fig. 13). La deuxième illustration, assez endommagée, représente l'âme ligotée et étendue que flagellent des diables, pendant qu'un ange pleure au-dessus, dans le paysage, et en-dessous on voit un antre avec la personnification de l'Hadès.

Le cycle se termine dans le registre supérieur par une dernière scène qui illustre le quatrième alinéa du neuvième chant. A gauche se tient l'âme debout en compagnie d'un grand ange qui la recommande (fig. 14). Devant l'âme on voit la Vierge qui intercède en sa faveur, à genoux devant le Christ debout dans une mandorle (dont le haut est endommagé), et implore sa miséricorde (fig. 15).

Sur la plupart des fresques représentant le Canon sur les agonisants, on voit des inscriptions en grec qui les expliquent et qui ont été extraites textuellement du Canon.[32]

[31] A propos de ce détail rare — l'âme sortant du corps sous la forme d'un enfant nu — sur d'autres compositions de la peinture byzantine cf. *G. Babić*, Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la Vie de la Vierge, Cahiers archéologiqus, XII, Paris 1962, 332—336, fig. 9, 20—23.

[32] Elles ont été publiées par *C. Радојчић* qui a déchiffré au moyen d'elles les sujets des fresques: „Чин бивајеми на разлученије душии од тела", loc. cit.

Les fresques de la chapelle Saint-Georges constituent un tout au point de vue du style et elles ont été toutes exécutées à la même époque. Les différences dans les inscriptions — en serbe dans le narthex, et en grec sur le mur extérieur sud — peuvent s'expliquer non pas par le fait que des artistes grecs et serbes y ont travaillé en même temps, mais par le fait qu'à l'époque où ces fresques ont été peintes le Canon sur les agonisants n'avait pas été traduit en serbe, et par conséquent, pour illustrer les scènes représentées les peintres se sont servis du texte grec. A part cela toutes les fresques possèdent les mêmes propriétés techniques et artistiques. Les harmonies de couleur sont les mêmes, le traitement plastique des figures, le dessin dénotent la main d'un seul artiste. Les contours des figures sont bruns ou noirs, les visages modelés en ocre jaune et les ombres en vert, tandis que sur les endroits les plus éclairés il y a des rehauts de blanc. Le dessin des yeux, de la bouche et du nez est tracé au moyen d'une épaisse ligne noire. Sur les têtes dans le narthex, qui sont beaucoup plus grandes, il est tracé au carmin. Les contrastes des ombres et des lumières qui sont très violents, confèrent leur plasticité aux figures. La façon large et sommaire de traiter les visages des petites figures dans les compositions, où les plans clairs et les plans sombres sont nettement différenciés, a empêché l'artiste de s'occuper de l'individualisation des personnages. Ainsi, il néglige les caractères spécifiques des physionomies et les têtes se ressemblent souvent. De larges draperies, volumineuses, exécutées comme des masses claires et obscures, divisées par un gros tracé dans les plis, s'accordent d'une part avec les têtes massives, et d'autre part avec les paysages et les arrière-plans représentés de façon schématique, où ne se manifeste aucun élément caractéristique pour l'art des Paléologues, et nous n' y voyons pas paraître une tendance à la perspective inverse, toujours présent au XIVe et XVe siècles. Tous ces traits, et en particulier la plasticité caractéristique des figures et des paysages, en larges plans, témoignent qu'il s'agit d'ouvrages datant de l'époque où le style »plastique« avait atteint sa maturité, et très probablement vers le milieu du XIIIe siècle. La simplicité de la structure des compositions et le petit nombre des scènes dans les cycles contribuent davantage à renforcer la conviction que c'est précisement du milieu du XIIIe siècle que datent ces fresques.

Pour divers détails caractéristiques et divers traits de physionomie des saints représentés sur ces fresques de Chilandar, on trouve des analogies dans la peinture de la même époque en Serbie et en Bulgarie. Certaines figures d'anges du Canon sur les agonisants rappellent les physionomies des jeunes gens ou des anges sur les superbes fresques du monastère Boïana en Bulgarie, qui datent de 1259.[33] Les barbes massives des vieux moines et des

[33] Cf. *K. Miatev*, Les peintures murales de Boïana, Dresden—Sofia 1961, pl. 4,18.

saints, qui sont à Chilandar partagées en larges mèches flottantes, ont un aspect caractéristique et apparaissent fréquemment sous la même forme dans la peinture byzantine des XIIe et XIIIe siècles, mais aucunement au XIVe siècle. Parfois, par exemple chez saint Paul l'ermite à Chilandar, les mèches sont ployées vers le cou, comme c'est le cas pour certains saints sur les fresques qui sont l'ouvrage d'un atelier en Serbie, et qui a exécuté, de la troisième à la sixième décennie du XIIIe siècle, les peintures de la couche primitive à Bogorodica Ljeviška, à la chapelle Saint-Nicolas de Studenica et au monastère Morača. De même les têtes des Rameaux ou de la Résurrection sur les fresques de la chapelle Saint-Nicolas de Studenica.[34]

En datant les fresques de la chapelle Saint-Georges à Chilandar du milieu du XIIIe siècle, on parvient, en même temps à une explication des différences iconographiques entre le cycle du Canon sur les agonisants de Chilandar et un deuxième cycle du même sujet, connu jusqu'à présent, et qui se trouve à l'étage de la galerie de Sainte-Sophie d'Ohrid, et qui est certainement du milieu du XIVe siècle. Ces différences ont été remarquées par S. Radojčić, qui considère que l'artiste de Chilandar s'est inspiré des modèles plus anciens et qu'il a été plus fidèle au texte.[35] Cependant, en se fondant sur ces différences il n'a pas tiré de conclusion d'ordre chronologique pour ce qui est de la priorité dans le temps de ces deux cycles. Les caractéristiques du style des fresques dans la chapelle de Chilandar indiquent, cependant, qu'elles n'ont rien de commun avec les conceptions picturales du milieu XIVe siècle, mais qu'elles sont specifiques pour la peinture du milieu du XIIIe s.

L'artiste qui a peint ces fresques de Chilandar était inférieur par le talent à celui qui a exécuté les peintures murales dans la Tour de la Transfiguration à Spasova Voda. Le peintre de Saint-Georges ne possède pas l'adresse de dessinateur dont témoigne l'auteur des fresques dans la chapelle de la Transfiguration, sa matière picturale est beaucoup moins noble, et la gamme des couleurs plus sombre. Dans le coloris prédominent les harmonies du bleu foncé et du brun rouge, du gris, du blanc et du vert foncé. Les deux peintres tendent à l'expression des valeurs plastiques, du volume des figures, seulement le peintre de Saint-Georges y parvient par les contrastes des ombres et des lumières, tandis que celui de la Transfiguration utilise à cette fin les contrastes des couleurs pour le modelé des figures. L'un a adopté le principe de l'emploi des tons et l'autre celui de l'emploi des couleurs. Le peintre de la Transfiguration provient d'un grand centre artistique byzantin, et le maître des fresques de Saint-Georges d'un centre de province ou bien il a peut-être appartenu à un atelier du monastère. Peut-être est-il venu de

[34] Cf. *В. Ј. Ђурић*, Једна сликарска радионица у Србији XIII века, (avec un résumé en français), Старинар, н.с., књ. XII, Београд 1961, fig. 2, 5, 11.

[35] *С. Радојчић*, „Чин бивајеми на разлученије души од тела", 46—47.

Serbie afin de peindre ces fresques pour la communauté de Chilandar, sur l'ordre de quelque donateur resté inconnu jusqu'à présent.

Vu l'ancienneté des fresques de Saint-Georges il faut certainement les dater à une époque d'avant le roi Milutin. Selon toute probabilité la tour Saint-Georges est une des plus anciennes dans le système des fortification de Chilandar, ce qui se voit d'ailleurs à son architecture.

3. *Les fresques primitives du catholicon de Chilandar*

A l'époque où les premiers voyageurs nourrissant des ambitions scientifiques étaient venus à Chilandar, dans l'église principale du monastère, — qu'avait fait construire et décorer le roi Milutin, pour la consacrer à la Vierge Hodigitria et à sa fête, la Présentation de la Vierge au temple, — les fresques primitives étaient déjà repeintes. Les moines de Chilandar mécontents — comme ils le disent eux-mêmes dans une inscription dans l'église — de l'aspect terne des premières peintures invitèrent des zographes macédoniens locaux à refaire toute la décoration murale. Les peintres exécutèrent ce travail au cours des années 1803—1804.[36] Vu un tel état de choses, les savants du XIXe siècle qui avaient visité le monastère, n'avaient pu procéder à aucune étude tant soit peu sérieuse des fresques et ils s'étaient tout simplement limités à donner des descriptions plus ou moins détaillées des sujets et à répéter la tradition de Chilandari suivant laquelle la peinture primitive aurait été l'ouvrage du célèbre peintre de la Montagne Sainte, Panselinos.[37] La seule personne qui ait vu cette peinture avant qu'elle ait disparue sous les repeints, c'était le grand voyageur russe Vasilije G. Barskij qui avait visité Chilandar déjà en 1744. Mais il s'était borné à remarquer que les fresques avaient des inscriptions en

[36] Le texte intégral des inscriptions concernant la reconstruction de l'église en 1292/93 et la restauration de la peinture murale au XIXe siècle dans: *Д. Аврамовић*, Света Гора са стране вере, художества и повестнице, Београд 1848, 13—15; *Fr. Miklosich*, Monumenta serbica, Viennae 1858, 56—57; *Љ. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, II, No. 3808. Les peintres qui, au mois d'août 1803, ont achevé la restauration des fresques dans l'exonarthex ont signé en grec sur le portrait de Stefan Prvovenčani. Ce sont le moine Venijamin et l'hiéromoine Zaharije, parents du zographe Makarije du village de Galatisti en Chalcidique. *P. Uspenski* savait cela également, op. cit., 26, 28, ainsi que *Л. Никольскій*, Историческій очеркъ аѳонской стѣнной живописи, Иконописный сборникъ, I, С.-Петербургъ 1907, 10—11, 88—89. Nikoljski a réuni de nombreux détails sur tout ce groupe de peintres et sur leur activité: op. cit., 102—103.

[37] La description la plus complète a été donnée par *P. Uspenski*, op. cit., 25—28, bien qu'il ait omis entièrement plusieurs sujets. En reprenant la tradition de Chilandar, suivant laquelle Panselinos aurait été le peintre de ces fresques, l'auteur l'admet également parce qu'il considère qu'il y a de fortes ressemblances entre les fresques du catholicon de Chilandar et celles du Protaton de Karyès. Il place Panselinos au XVIe siècle. La même tradition est répétée par un moine *Сава Хиландарац*, Историја и опис манастира Хиландара, Београд 1894, 37; *Id.*, Света Гора, Београд 1898, 163—164. Les fresques représentant les souverains et les saints serbes ont été brièvement décrites par *Д. Аврамовић*, op. cit., 13, 15—16.

serbe et que par leur beauté elles dépassaient non seulement la peinture ancienne du Mont Athos, mais d'autres endroits également. Enthousiasmé, il en compare la qualité uniquement à celle des mosaïques de Chios. C'est lui le premier qui a consigné la tradition du monastère d'après laquelle ces fresques seraient dues au fameux peintre grec Panselinos.[38]

Le premier investigateur qui se soit sérieusement occupé des peintures murales au catholicon de Chilandar, c'est G. Millet. Il en a publié un grand nombre de photographies[39] et il a constaté que les peintres du XIXe siècle avaient restauré les fresques anciennes en sorte que »la touche molle du peintre moderne, posée couleur sur couleur n'a fait qu'arrondir les silhouettes nerveuses et vivantes du XIVe siècle.«[40] Rejetant la tradition qui attribuait ce travail à Manuel Panselinos, il était convaincu qu'elles appartenaient à la même école que les fresques du Protaton, à une école qu'il a nommée serbe et macédonienne.[41] Son oeuvre a été poursuivie par V. Petković en ce sens que V. Petković a donné le répertoire le plus détaillé des fresques et qu'il a tenté d'introduire dans l'histoire de l'art une nouvelle école de peinture qu'il a baptisée »Ecole de Chilandar.«[42]

Ces dernières années seulement une question a été soulevée, à savoir si parmi les nombreuses fresques du catholicon — et on voit dans les zones inférieures les fresques en pied des saints, et dans les zones supérieures de nombreux cycles, les Grandes Fêtes, la Passion, les Miracles et les Paraboles du Christ, le cycle de la Vierge, des scènes de l'Ancien Testament, les visions des prophètes, etc. — il n'y en aurait pas quelques unes qui n'ont pas été repeintes au XIXe siècle, et qui pourraient, donc, servir comme exemples de l'art des maîtres qui ont travaillé pour le roi Milutin. Dans la recherche des peintures primitives S. Radojčić a réussi à trouver deux fresques et à les rattacher avec certitude à la couche originale. »Sur les faces antérieures des piliers du choeur, dans la deuxième zone — dit S. Radojčić — sont conservées au nord la composition d'Emmanuel dormant les yeux ouverts, et au sud le Christ enseigne

---

[38] Второе посѣщеніе святой Аѳонской Горы *Василья Григоровича-Барскаго*, С.-Петербургъ 1887, 237—238. D'après Barski, dans la brochure Краткое ѿписаніе святыя и преславныя лавры царскія Хиландарı въ Святой горѣ Аѳонской сущія, настояніемь и тщаніемъ преподобнѣшагѡ тояже лавры проигумена кирь Кирілла Михайловича, Въ Будимѣ 1814, 19.

[39] *G. Millet*, op. cit., pl. 59—80.

[40] *Ibid.*, pag., 2,61. Constaté auparavant par *L. Nikolski*, op. cit., 30—31.

[41] *G. Millet*, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, Paris 1916, 658—659. D'après lui *F. Fichtner*, Wandmalereien der Athos-Klöstern, Berlin 1931, 44—46, 49—50.

[42] *V. Petković*, La peinture serbe du Moyen âge, II, Beograd 1934, 17—19; *Id.*, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 338—340.

les Apôtres (saint Mathieu 13, 36-40). La scène du Christ prêchant est cachée en grande partie par les poutrelles de l'iconostase de bois. La composition d'Emmanuel dormant est mieux visible. Elle diffère beaucoup des solutions iconographiques habituelles. Le Christ-Emmanuel au milieu (fig. 18), sur une couche rouge et or, est vêtu d'une tunique courte jusqu'au genou, comme le Christ enfant sur les icônes italiennes du XIIIe siècle. La Vierge orante n'est pas comme d'habitude, peinte à gauche mais au milieu, et au lieu d'un seul ange à droite qui tient les instruments de la Passion, figurent deux anges, porteurs d'éventails liturgiques, symétriquement placés à droite et à gauche de la Vierge.«[43]

Cependant, il existe encore un certain nombre de fresques originales, qui n'ont pas subi de réfection au XIXe siècle. Derrière la haute iconostase, élevée en 1774, il y a encore au-dessus de la composition décelée par S. Radojčić, les figures en pied de deux prophètes placés de front: au-dessus du Christ prêchant est peint Moïse (fig. 19) et au-dessus d'Emmanuel dormant les yeux ouverts, Aaron (fig. 17). Les restaurations du XIXe siècle ont seulement modifié leurs couronnes et leurs nimbes, tandis que les têtes et les corps sont entièrement intacts. De toute évidence, les peintres du XIXe siècle n'avaient pas eu besoin de travailler davantage aux figures et aux compositions qui se trouvaient sur les piliers derrière l'iconostase, car elles n'étaient pas accessibles aux regards.

D'autres raisons ont dû jouer pour que certaines fresques originales, outre celles qu'on vient d'énumérer, soient restées intactes, telles les peintures dans la zone inférieure de l'angle sud-ouest du naos, sur la face ouest du pilastre sud-ouest et sur une partie des parois sud et ouest. Là, au-dessus de l'ancien tombeau de l'un des fondateurs du monastère, Siméon Nemanja, moine et ancien grand joupan de Serbie, ont été peints à l'époque du roi Milutin: Siméon, Nemanja en habit de moine, son fils Sava, premier archevêque serbe en vêtements archiépiscopaux, le roi Milutin en costume royal d'apparat, la couronne sur la tête, l'archidiacre Etienne en chiton et himation (fig. 20—23). Ils sont représentés en pied de front. Siméon Nemanja à cheveux blancs porte une tunique violette dont les parties éclairées sont grises, un manteau vert olive, aux volumes modelés en gris, et un capuchon bleu gris. Saint Sava est en polystavrion à croix rouges, par-dessus lequel il a un omophorion blanc à croix noires, tandis que son épigonation est jaune. Ses cheveux sont roux. Milutin est en tunique bleue au-dessus de laquelle il a un loros d'or, et il est coiffé d'une couronne royale doublée d'une calotte. Le chiton de saint Etienne est jaune et son himation violet. Lui aussi a les cheveux roux. Les Nemanjić tiennent les bras étendus, dans l'attitude de la prière, tandis que l'archidia-

---

[43] *С. Радојчић*, Уметнички споменици манастира Хиландара, 180.

cre Etienne bénit de la main droite.[44] En fait, ce groupe représente les donateurs de Chilandar: les premiers donateurs — Siméon Nemanja et Sava — qui ont fondé Chilandar à la fin du XII[e] siècle, sont placés devant le deuxième donateur — le roi Milutin — qui a restauré le monastère à la fin du XIII[e] et au début de XIV[e] siècle. Saint Etienne, le patron de la maison régnante des Nemanjić, venant derrière le roi, bénit les membres de la dynastie. Dans le même angle du sanctuaire il y a encore une fresque originale. C'est saint Nicodème peint en buste, au-dessus de la porte qui mène du naos dans le narthex (fig. 24). Il est également représenté de front et vêtu de l'habit monastique vert olive.[45] Toutes ces figures, à l'exception du roi Milutin, de même que les autres fresques originales du catholicon de Chilandar, ont des carnations modelées en ocre pâle à ombres vertes et vert olive, des accents blancs sur les parties les plus éclairées, et des touches de vermillon sur les lèvres et dans le haut du dessin du nez. Le visage du roi Milutin, cependant, qui est représenté comme vivant, est peint en tous délicats ocre et gris clair. Les lèvres et le haut du nez sont dessinés en rouge, tandis que la forme des yeux et des sourcils est tracée en lignes brunes. Par sa valeur de portrait, et la délicatesse du traitement pictural, cette image de Milutin est certes la plus belle parmi tous ses nombreux portraits, conservés jusqu'à nos jours. Le visage de saint Nicodème est traité d'une manière différente. L'ocre rose à été employé pour la plupart des plans éclairés et le vert pour les parties dans l'ombre. Sur ses joues est tracée une série de petites lignes rouges, et les contours du visage sont également exécutés en rouge, de sorte que ce visage par ses couleurs chaudes et ses tons brûlés diffère de ceux des autres saints. De toute évidence ce saint est dû au pinceau d'un autre artiste.

En plus de ces fresques qui ont été épargnées des repeints au XIX[e] siècle, on a découvert ultérieurement encore deux peintures sous l'enduit de 1804. Ce sont une partie de la composition qui représente la Nativité de la Vierge, dans la conque nord du naos (fig. 25) et saint Pantéléimon dans la zone inférieure sur le pilastre de la paroi sud dans le narthex (fig. 30, 31). Le groupe nettoyé des jeunes filles de la Nativité de la Vierge, servant sainte Anne qui vient d'accoucher, et l'architecture peinte dans l'arrière-plan, sont d'une exceptionnelle beauté (fig. 26—29): les gestes et les attitudes des jeunes filles sont empreints de beaucoup de grâce et leurs visages peints avec une extrême subtilité dans les harmonies de l'ocre clair, vert clair, rose et blanc, avec de moelleux passages de la lumière à l'ombre, et leurs robes ainsi que l'architecture sont claires, — verdâtre, rose, grisâtre, avec des rehauts de blanc — tandis que les manteaux sont de couleur intense et foncée.

[44] Photographies publiées dans *G. Millet*, Monuments de l'Athos, pl. 59, pl. 60 — fig. 2, 3, pl. 61, fig. 2.

[45] *Ibid.*, pl. 61 — fig. 1.

La beauté du dessin, les têtes idéalisées d'inspiration hellénistique, et le sentiment des valeurs tactiles sont tels qu'il est hors de doute qu'une partie des fresques du catholicon de Chilandar a été exécutée par l'un des peintres de Byzance les plus doués et les plus éminents de l'époque. La valeur artistique de ces peintures surpasse tout ce qui a été créé en Serbie à l'époque du roi Milutin, et la majeure partie de celles qui se trouvent à Salonique et dans ses environs, et qui datent des premières décennies du XIV[e] siècle. Seules, certaines mosaïques du monastère Chora (Kahrié Djami) à Constantinople peuvent — autant que l'on sache à présent — être comparées par leur beauté avec la partie nettoyée de la composition qui représente la Nativité de la Vierge à Chilandar.

La figure de saint Pantéléimon dans le narthex, débarrassée de l'enduit, témoigne également que son auteur est un artiste très habile; toutefois, il n'est pas certain que ce soit le même peintre que celui de la Nativité de la Vierge. Saint Pantéléimon est vêtu d'une tunique grise, bordée d'un large galon ocre, par-dessus cette tunique il a une robe plus courte bleu foncé, à bordure ocre également. Le saint porte sur les épaules un manteau rouge et il est chaussé de souliers rouges décorés d'applications ocre. Il tient dans la main droite la croix du martyr, et dans la main gauche un coffret de médecin de couleur ocre. L'artiste dont c'est l'ouvrage apparaît comme un peintre qui s'est également efforcé de modeler les volumes au moyen de passages délicats et progressifs de la lumière à l'ombre. Le vert clair des ombres passe graduellement à l'ocre pâle où des accents blancs sont à peine perceptibles. Le dessin des yeux et des parties du visage est léger, sans description minutieuse des formes. Pour saint Pantéléimon de même le coloris est clair, et dans les draperies il y a alternances des surfaces claires et sombres mais sonores.

Le fond de toutes les fresques de Chilandar est bleu foncé, et les inscriptions au-dessus des fresques sont en grec, excepté celles qui se rapportent à la famille des Nemanjić, et qui sont en serbe. Après les nettoyages ultérieurs seulement on pourra voir dans quelle mesure Barskij avait raison lorsqu'il affirmait que les inscriptions étaient en serbe.

Sans entrer dans l'analyse iconographique des fresques, car il est indispensable qu'elles soient toutes nettoyées auparavant afin d'éviter les erreurs que pourraient éventuellement occasionner les modifications du XIX[e] siècle, nous nous arrêterons au problème de la datation des fresques originales du catholicon de Chilandar, puisque nous tenons en mains des arguments suffisamment nombreux pour que la question puisse être débattue.

Vers la fin du XIII[e] siècle sur le désir du roi Milutin, l'église principale du monastère, petite et »étroite« fut démolie. Elle avait été élevée dans les dernières années du XII[e] siècle par le grand joupan Stefan Nemanja, qui vivait alors à Vatopédi comme moine, et

son fils le moine Sava, plus tard premier archevêque serbe. Milutin édifia alors une église »plus grande«, la fit »peindre et décorer« — comme en témoigne une longue inscription restaurée en 1804, et qui se trouve au-dessus de l'entrée sud du narthex dans le naos, ainsi qu'un texte de la biographie du roi Milutin, rédigée par l'écrivain et l'archevêque serbe Danilo II, après la mort de Milutin.[46] Malheureusement, ces deux sources ne donnent pas des renseignements chronologiques précis. L'archevêque Danilo II ne mentionne jamais l'année lorsqu'il énumère les nombreuses fondations d'églises et de monastères dues au roi Milutin. Il se contente de dénombrer avec éloges les fondations du roi, et lorsqu'il parle du catholicon de Chilandar il dit que le roi »bâtit une église plus grande et la décora d'une multitude de belles choses, en prodigant l'or sans compter. . . .«[47] D'après le contexte de l'exposé de Danilo on voit cependant que Milutin avait premièrement pris soin de restaurer Chilandar et de faire bâtir le nouveau catholicon, et plus tard seulement il s'était occupé de la construction de ses autres fondations. Danilo devait être parfaitement au courant, car non seulement il avait lui-même été higoumène à Chilandar pendant de longues années, mais il connaissait bien Milutin dont il avait été plusieurs fois l'agent diplomatique dans les différends politiques et le conseiller pour les questions artistiques. L'inscription du monastère Chilandar, restaurée en 1804, où il est question de cet événement, donne à la fin, la date 1292—93.[48] Il a été remarqué déjà que cette inscription contient des contradictions chronologiques. Ainsi, dans le texte on dit que Milutin est le gendre de l'empereur de Byzance Andronic II, ce qu'il est devenu seulement en 1299, quand il a épousé Simonida, et pourtant l'édification de la nouvelle église est datée de 1292—93. On a essayé d'interpréter cette discordance en alléguant la confusion de ceux qui ont inscrit l'année, et qui auraient sans doute omis dix unités, et on a proposé de modifier ce millésime en 1303.[49] Néanmoins, il paraît bien que les peintres, qui ont retracé en 1804 l'ancienne inscription concernant la construction de l'église, n'avaient fait aucune confusion en écrivant 1292—93, car ils ont repris l'inscription des fresques originales exécutées après le mariage de Milutin avec Simonida, donc á l'époque où il était déjà le gendre de l'empereur byzantin Andronic II, et ils ont laissé l'année 1292—93, qui ne se rapportait qu'à l'édification de la nouvelle église.

[46] Inscription de Chilandar dans : *Д. Аврамовић*, loc. cit.; *Fr. Miklosich*, loc. cit.; *Архимандрить Леонидь*, Историческое описаніе сербской царской лавры Хиландара, Москва 1868, 22—23 ; *Љ. Сшојановић*, loc. cit.; le texte de Danilo II dans: Животи краљева и архиепископа српских, traduit par *Л. Мирковић*, Београд 1935, 100.

[47] Животи краљева и архиепископа српских, 100.

[48] Cf. note nos. 36 et 46.

[49] *Љ. Ковачевић*, Неколико хронолошких исправака у српској историји, Годишњица Николе Чупића, III, Београд 1879, 436—437 ; *Љ. Сшојановић*, loc. cit.

D'après les sources historiques dont nous disposons, il ressort que le catholicon de Chilandar est resté de longues années sans peinture murale. Il se peut que la situation politique dans la pays — la lutte contre son frère Dragutin — et puis les incursions des bandes de mercenaires catalans sur le Mont Athos aient été la cause de ce que Milutin n'avait pas réussi à parachever son oeuvre.[50] Il se peut également qu'il ait été empêché par d'autres raisons inconnues de nous. Ce n'est que dans la deuxième décennie du XIVe siècle qu'il termine l'ouvrage entrepris, c'est-à-dire qu'il fait décorer de fresques l'église bâtie depuis longtemps. Le portrait du roi Milutin dans le naos de la principale église de Chilandar est également un témoignage du temps écoulé entre l'édification et la décoration de ce sanctuaire. Milutin est représenté là comme un vieillard à longue barbe blanche qui lui descend jusqu'au milieu de la poitrine, dans laquelle on voit, par-ci par-là, quelques poils roux. Sur les douze portraits conservés de ce roi et qui le représentent dans toutes les étapes de sa vie, depuis son adolescence à sa mort, et qui ont été faits de son vivant, le portrait de Chilandar est chronologiquement l'avant-dernier. Le portrait de Gračanica, peint peu de temps avant sa mort, vers 1320—1321, représente Milutin comme un vieillard décrépi, émacié par la vieillesse, à cheveux tout blancs et à très longue barbe.[51] La forme et la longueur de la barbe de Milutin à Chilandar et à Gračanica sont presque identiques: la longue barbe pointue est divisée en deux. La seule différence c'est qu'à Chilandar elle n'est pas aussi blanche et elle est un peu plus fournie que celle qu'on voit à Gračanica. De plus, sur le visage du roi à Chilandar, avec ses formes pleines et sa relative fraîcheur, on voit qu'il s'agit d'un homme un peu plus jeune que celui dont on a fait le portrait à Gračanica. D'autre part, les portraits du roi Milutin qui précèdent celui de Chilandar — comme ceux de l'Eglise du Roi à Studenica qui est de 1314-15[52] ou à Staro Nagoričino de 1316-18[53] — accusent quelques différences essentielles avec le portrait de Chilandar et Gračanica. Les cheveux du roi ne sont pas blancs, à part des poils blancs par-ci par-là, et la barbe est beaucoup plus courte: dans l'Église du Roi elle est touffue et arrondie, et à Nagoričino elle est un peu plus longue et déjà pointue vers le bas, mais elle n'a pas encore atteint ni la longueur ni la blancheur de celle de

[50] *К. Јиречек*, Историја Срба, I, Београд 1952, 196—199.

[51] Cf. *С. Радојчић*, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, 44 et pl. XI, fig. 16.

[52] *Ibid.*, 35—37, pl. IX, fig. 14.

[53] *П. Пойовић — В. Пейковић*, Старо Нагоричино, Псача, Калениħ, (avec un résumé en français), Београд 1933, Planches — Nagoričano VII/1. L'inscription concernant l'achèvement de la peinture en 1317/18 publiée par: *Љ. Сшојановић*, op. cit., I, № 51; *Н. Окуњев*, Грађа за историју српске уметности, Гласник Скопског научног друштва, V, Скопље 1929, 88. *G. Millet*, École grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, 12—13 et fig. 2, a publié la signature du peintre Eutychios avec l'année 1316/17 que l'artiste a inscrite à côté de son nom. Par conséquent cette peinture a été exécutée entre 1316 et 1318.

Chilandar. Vu que les portraits du roi Milutin ont une valeur indubitable en tant que portraits, car chacun d'eux reproduit non seulement les traits caractéristiques de sa physionomie, et en particulier ses yeux dont les coins extérieurs sont très affaissés, et traduit tous les changements venus avec l'âge, son portrait de Chilandar peut également servir à déterminer avec plus de précision la date de la peinture du catholicon. Comme le portrait de Milutin à Chilandar est entre celui de Staro Nagoričino et de Gračanica, les fresques de Chilandar ont été terminées entre 1318 et 1320, et selon toute probabilité en 1319.[54]

Il y a une question qui forcément restera pendante longtemps encore: quels sont les artistes de talent qui ont décoré le catholicon de Chilandar, et surtout quel est le plus grand d'entre eux, la'uteur de fresques telle or la Nativité de la Vierge ou le portait de Milutin, qui surpassent de beaucoup par leur beauté toutes les productions en Serbie au temps du roi Milutin, et qui ont à peine leur égal à Byzance même. Vu la tradition de Chilandar, certains savants du XIXe siècle penchaient à attribuer cette peinture à Manuel Panselinios, celui que mentionne avec tant d'épithètes élogieuses le moine Denys de Fourna dans son Guide de la peinture. Si l'on arrive à attribuer avec certitude à Panselinos[55] les fresques de l'église du Protaton de Karyès, qui datent de début du XIVe siècle, cela signifiera que ce n'est certainement pas lui qui a décoré le catholicon de Chilandar, car la peinture du Protaton, dramatique, robuste, parfois fruste quant à la couleur, ne possède, excepté les lieux communs du style, caractéristiques pour le début du XIVe siècle, rien de commun avec l'art essentiellement lyrique, délicat et raffiné de l'église principale de Chilandar. Récemment on vient d'emettre l'hypothèse que les fresque de Chilandar pourraient être l'oeuvre de Michel et Eutychios, peintres de cour de Milutin, qui ont décoré l'église de la Vierge Peribleptos à Ohrid, Saint-Nikita près de Skoplje et Staro Nagoričino, et dont l'influence est sensible

[54] La question de l'achèvement de la peinture du narthex reste pendante à l'heure actuelle. Les peintres du XIXe siècle ont représenté dans la deuxième zone de la paroi est du narthex une série de portraits de souverains: Jeau V Paléologue, le roi serbe Stefan Dečanski, Andronic III, Andronic II et le roi Milutin: cf· *G. Millet*, Monuments de l'Athos, pl. 79, 80; *В. Пешковић*, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, 340, fig. 1069, 1070. Si les peintres de 1804 ont seulement repeint les fresques primitives, à la manière dont ils ont procédé pour les peintures du catholicon, alors l'achèvement de la décoration du narthex se placerait dans la troième décennie du XIVe siècle. Il est bien possible que les peintres du XIXe siècle aient introduit certaines modifications dans la représentation des personnages historiques. Ce n'est qu'après le nettoyage qu'on pourra déterminer la date des peintures du narthex. A en juger par le style du saint Pantéléimon sur la paroi sud du narthex, qui a été nettoyé, il paraît bien que la décoration du narthex a été exécutée en même temps que celle du naos, c'est-à-dire vers la fin de la deuxième décennie du XIVe siècle.

[55] *A. Xyngopoulos*, Manuel Panselinos, Athènes 1956. Les ouvrages sur ce problème parus en Russie et en Europe ont été discutés par *Л. Никольскiи*, op. cit., 22—36.

en Serbie sur une série de monuments de ce temps-là. A cet effet on a pris à témoin une inscription en assez mauvais état, gravée dans l'incrustation en mosaïque sur le portail sud du sanctuaire de Chilandar, où l'on cite les noms des constructeurs, Mihailo et Varnava, et à cet sujet on avance la supposition que les bâtisseurs faisaient également à ce moment-là des ouvrages de peinture.[56] Cependant, même la comparaison la plus superficielle avec les ouvrages des peintres de cour du roi Milutin montre qu'il ne s'agit pas des mêmes artistes. Les fresques de Saint-Nikita, de l'Eglise du Roi à Studenica, de la Vierge Ljeviška à Prizren, à Žiča, à Staro Nagoričino et Gračanica, qui présentent des analogies de style avec les peintures de Chilandar, en diffèrent autant que les fresques des églises de Salonique de cette époque, telles les fresques des Saints-Apôtres, de Saint-Pantéléimon et de Sainte-Catherine. Par la perfection du dessin et la noblesse de la matière picturale, les peintures de Chilandar les surpassent toutes. De plus, l'écriture du maître de Chilandar diffère de celle que l'on voit sur les peintures des églises et des monastères mentionnés, elle possède des traits individuels suffisamment accusés pour que les différences soient visibles. La peinture de Chilandar a des affinités plus grandes, semble-t-il, avec les fresques non publiées encore de l'église Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et avec une partie des fresques encore entièrement inédites de l'église du Sauveur à Veria. Le peintre des fresques de Veria qui sont de 1315, Kaliergis, qui a signé son ouvrage, possède une manière délicate, très semblable, presque identique de traiter les figures de ses saints, et la facture des draperies, en ce qui concerne la manière de poser les couleurs et de faire les hachures sur les draperies, est absolument identique.[57] En dehors de ce fait il y a également certaines ressemblances dans le dessin entre les fresques de Chilandar et celles de Veria, surtout dans la représentation des attitudes et des gestes des figures dans les compositions du cycle des Grandes Fêtes.[58] A. Xyngopoulos avait déjà supposé

[56] *Ђ. Бошковић*, О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XIV века, (avec un résumé en français), Старинар, н. с. IX—X, Београд 1959, 128, 130. Ne serait-il pas plus logique de supposer que les noms de Mihailo et Varnava, si toutefois ce sont les constructeurs, sont à rattacher à l'exécution des mosaïques incrustées autour des portails et au splendide pavé en mosaïque de l'église?

[57] Cf. la fresque de saint Pantéléimon avec la fresque de saint Eustrathe de Veria, publiée par *A. Xyngopoulos*, Thessalonique et la peinture macédonienne, pl. 9/2.

[58] Les plus fortes ressemblances, dans ce sens, se voient sur les représentations de la Dormition de la Vierge dans les deux églises. La Dormition de Veria (*Ch. Diehl*, Manuel d'art byzantin, II, Paris 1926, pag. 819, fig. 407) présente de grandes ressemblances, par la structure de la composition et la répartition des figures, avec la même scène à Chilandar, repeinte en 1804 (*G. Millet*, Monuments de l'Athos, pl. 78/1). Bien que les figures soient plus nombreuses à Chilandar — car on y a ajouté des anges autour de la mandorle du Christ, et derrière la couche de la Vierge il y a quatre et non trois apôtres penchés, tandis qu'un plus grand nombre de personnages pleurent à gauche, et non seulement six, comme à Veria, le groupe des femmes en pleurs est à l'écart à droite, etc. — il y a cependant des ressemblances nettes. Sur les deux fresques le Christ est debout entre deux anges, au-dessus de chacun des groupes latéraux

que le peintre Kaliergis était originaire de Salonique[59], et récemment on est arrivé à la certitude que ce même personnage se trouvait à Salonique en 1322 et que ses nom et prénom étaient Georges Kaliergis.[60] Dans l'inscription de 1315, à l'église du Sauveur à Veria, il se nomme lui-même »le meilleur peintre de toute la Thessalie« (c'est-à-dire de Macédoine). En 1322, à Salonique il assiste, ainsi que l'architecte en chef Georges τοῦ Μαρμαρᾶ, et plusieurs autres personnes au paiement de la somme par laquelle les moines de Chilandar achètent à un fonctionnaire trois maisons à Salonique.[61] A cette occasion on mentionne la présence de cinq moines de Chilandar, dont l'hiéromoine Gervasije, qui à l'époque remplissait les fonctions d'higoumène.[62] Les rapports des moines de Chilandar avec le peintre Georges Kaliergis témoignent qu'ils devaient bien le connaître déjà, et qu'ils avaient particulièrement confiance en lui, puisqu'ils l'avaient invité à assister comme témoin à la remise de l'argent pour les maisons acquises. Le fait que Kaliergis était considéré à cette époque comme le meilleur peintre de Macédoine et

deux hiérarques, dont trois sur quatre tiennent des livres ouverts et officient, les attitudes et la disposition des apôtres dans l'une des fresques correspondent aux attitudes et à la répartition des figures dans l'autre fresque. Ainsi, par exemple, les apôtres à gauche de la couche de la Vierge ont des attitudes presque identifiques, et sont disposés en deux groupes de trois. L'un d'eux seulement est changé de place à Chilandar. Là, il y a encore plusieurs détails qui ne concordent pas: deux des apôtres dans le second groupe, bien que figurant dans des poses identiques sur les deux fresques, ont à Veria une draperie sur le bras droit, tandis qu'ils ne l'ont pas à Chilandar. Le groupe des apôtres et des femmes en pleurs à droite de la couche de la Vierge, bien que différant dans les détails, concordent par les attitudes et les gestes de plusieurs figures. Les trois autres compositions du cycle des Grandes Fêtes à Veria, qui ne sont connues à présent que par des dessins, telles l'Annonciation, la Résurrection de Lazare et l'Entrée du Christ à Jérusalem (*G. Millet*, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, fig. 16, 216, 254) ne présentent pas des ressemblances spéciales avec les mêmes fresques de Chilandar repeintes au XIX[e] siècle (*G. Millet*, Monuments de l'Athos, pl. 65/1—2, 68/2—3). L'ange de l'Annonciation à Chilandar, bien que dans une pose semblable à celle de l'ange à Veria, est vêtu d'une tunique et d'un loros, tandis que celui de Veria porte le chiton et l'himation. La Vierge dans l'une et l'autre de ces compositions est assise de façon différente, bien que les trônes soient identiques. Les compositions représentant la Résurrection de Lazare ne se ressemblent en rien, tandis que les Rameaux, sans similitude dans l'ensemble, présentent pourtant des détails dessinés de la même manière. L'âne que monte le Christ est dessiné de façon identique dans les deux églises, de même que la pose du Christ monté dessus les jambes curieusement repliées. De plus un Juif et un jeune garçon devant les portes de Jérusalem sont identiques. Malgré les dissemblances évidentes de certaines scènes à Veria et Chilandar, les similitudes du dessin font songer à des rapports plus profonds entre ces décorations murales.

[59] *A. Xyngopoulos*, Thessalonique et la peinture macédonienne, 27—29 (avec la bibliographie des ouvrages parus antérieurement).

[60] *Γ. Ἰ. Θεοχαρίδης*, Ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος Καλλιέργης, Μακεδονικά, IV, Θεσσαλονίκη 1958, 541—543.

[61] *Ibid.*, 542—543. Document publié in extenso par *L. Petit—B. Korablev*, Actes de Chilandar, Византійскій временник, Приложеніе къ XVII тому, Санктпетербургъ 1911, 178—181.

[62] Sur Gervasije, l'un des plus illustres higoumènes de Chilandar, cf. *В. Мошин —М. Пурковић*, Хиландарски игумани средњега века, Скопље 1940, 38—58.

qu'il y a des affinités entre sa peinture à Veria et les fresques du catholicon de Chilandar, conduit à l'idée que les moines l'avaient précisement choisi, lui et son groupe, pour exécuter les fresques, au moment où le roi Milutin avait décidé de restaurer la grande église. Bien entendu, une conclusion de ce genre exige des vérifications ultérieures, qui ne pourront être faites que lorsqu'on aura nettoyé la majeure partie des fresques de Chilandar et lorsqu'on aura publié la décoration de l'église du Sauveur à Veria.

Les peintres qui ont orné de fresques l'église principale de Chilandar pour le compte du roi Milutin ont laissé au monastère d'autres ouvrages encore. Il paraît bien que ce sont eux les auteurs de deux icônes qui se trouvent aujourd'hui au musée du monastère. Ces icônes sont en assez mauvais état car les planches en sont cassées et la couleur s'est partiellement écaillée. L'une d'elles est l'icône de la Présentation de la Vierge au Temple (inv. no. 216, fig. 32 et 33), et représente la fête qui à Chilandar était celle de la dédicace de son église principale.[63] Au milieu du tableau, devant un ciborium peint en violet, posé sur des colonnettes bleues à chapiteaux dorés, on voit Zacharie en vêtements bleus, rouges et blancs, courbé et les bras tendus, qui accueille la Vierge enfant amenée par ses parents. La Vierge est habillée d'une robe bleue et d'un maphorion pourpre, Joachim est en chiton bleu et himation violet et Anne en robe bleue et maphorion cinabre. Derrière Anne et Joachim se tient le groupe des sept jeunes filles qui tiennent à la main des cierges allumés. La première d'entre elles à partir de la gauche, qui protège de sa main droite la flamme de sa bougie, est vêtue d'une tunique violette et d'un manteau vert olive, elle a un voile blanc sur la tête. La deuxième, dont la figure tout entière est visible, porte une tunique verte et un manteau rouge. La jeune fille entre les deux, dont on voit le corps en partie seulement, est vêtue d'une robe grise; on ne voit que les têtes des quatre autres jeunes filles. Les deux dernières ont comme la première des voiles blancs sur la tête, tandis que les autres sont tête-nue. Derrière les personnages est peint un édifice cubique à petite coupole dont les murs sont ocre et gris, au-dessus de la haute porte duquel est suspendu un rideau cinabre noué. Entre l'édifice et le ciborium est tendue une draperie, également cinabre, à plis lâches. Dans l'angle supérieur droit, à l'endroit le plus élevé, on voit la petite Vierge assise à laquelle un ange qui vole apporte la nourriture. Le fond est d'or et tout en haut de l'icône il y a une inscription en serbe tracée en caractère rouges:

Ce chef-d'oeuvre de la peinture d'icônes byzantine exécuté au début du XIV[e] siècle a de grandes ressemblances avec quelques

[63] C'est *S. Radojčić* qui a signalé cette icône, *С. Радојчић*, Уметнички споменици манастира Хиландара, 174, fig. 27; *Id.*, Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, Jahrbuch der Österreichischen byzantischen Gesellschaft, V, 1956, 73—74, Abb. 11; *Id.*, Icônes de Serbie et de Macédoine, ed. Jugoslavija, Beograd. s. d., № 24, X. Il la situe à juste titre entre 1310 et 1320 et suppose qu'elle était placée sur l'iconostase de l'église de Milutin.

unes des fresques originales du catholicon à Chilandar. La figure du grand-prêtre Zacharie sur l'icône de la Présentation se rattache au point de vue typologique, et surtout par le modelé du visage au prophète Aaron de la fresque sur le pilier du choeur. Les jeunes filles du cortège de la Vierge, par les traits de leurs visages, les couleurs des carnations, le dessin et la facture des draperies, ressemblent beaucoup aux jeunes filles de la fresque qui représente la Nativité de la Vierge dans la conque nord de l'église. Si l'on ajoute à ses analogies la constatation que les dimensions de l'icône — 109×88 cm — correspondent aux espaces vides de l'iconostase de pierre basse du catholicon de Chilandar, alors on peut, nous l'espérons, conclure que l'icône de la Présentation de la Vierge, icône de la dédicace de l'église, était placée autrefois sur l'iconostase de l'église principale[64], et qu'elle a été exécutée au même moment que les fresques, par les mêmes artistes. Le fait que l'icône, de même que certaines fresques de l'église, porte une inscription en serbe, ne signifie pas nécessairement qu'elle est due au pinceau d'un artiste serbe, car hormis les cas exceptionnels et particulièrement caractéristiques, les inscriptions des fresques et des icônes ne renseignent pas comme on est porté à le croire d'habitude, sur l'origine des peintres.[65] Il est probable que cette icône a été exécutée par un peintre de Salonique, exceptionnellement doué, et l'inscription en serbe a été tracée, sur le désir des moines de Chilandar, par un des membres de l'atelier des copistes du monastère, atelier dont l'activité a duré pendant des siècles et qui a laissé de nombreux manuscrits en vieille langue serbe.

La deuxième icône — un archange — qui se rattache aux fresqeus de l'époque de Milutin, de 92×39 cm., n'a pas encore été publiée (fig. 34, 35). L'archange est représenté à mi-corps tourné de trois-quart vers la gauche, la tête penchée. Bien que la couleur des draperies soit en grande partie effacée, on voit quand même qu'il est vêtu d'une tunique rouge au-dessus de laquelle il a un loros bleu. Le fond est d'or. Le visage est modelé au moyen de l'ocre clair sur lequel sont posés de rares rehauts blancs et des verts clairs dans les ombres, avec du vermillon clair sur les lèvres et les joues. Par son type et sa facture il se rattache aux oeuvres des auteurs des fresques du catholicon et à l'icône de la Présentation de la Vierge qui provient de l'iconostase du catholicon.

---

[64] *A. Grabar*, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie, Зборник радова Византолошког института, 7, Београд 1961, 20—22, a montré qu'à la fin du XIIIe et au début du XIVe siècle dans les entrecolonnements de l'iconostase il y avait déjà de grandes icônes du Christ, de la Vierge, du patron du sanctuaire ou des fêtes propres au sanctuaire.

[65] Mon opinion personnelle sur ce problème se trouve dans l'étude intitulée Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког (avec un résumé en français), Зборник радова Византолошког института, 5, Београд 1958, 185—188.

Ainsi, nos connaissances relatives à l'importante entreprise du roi Milutin pour la reconstrustion de l'église principale du monastère, seraient considérablement complétées par les renseignements que nous fournissent les oeuvres d'art conservées. Après l'édification de la nouvelle église en 1292—93, l'une des plus belles et des plus pittoresques du Mont Athos, les meilleurs peintres de Salonique ont été invités, vers 1319, à décorer le naos, et peut-être le narthex et ils ont terminé leur travail en exécutant les icônes pour l'iconostase et les autres besoins de l'église. Ils ont laissé des oeuvres qui comptent parmi les plus belles réalisations de la Renaissance des Paléologues à Byzance.

4. *Saint-Basile sur la mer*

Vers 1300, à la demande des moines, le roi Milutin avait fait construire, tout près de l'embarcadère de Chilandar, sur un roc, une grande tour fortifiée, Hrusija, afin de protéger le monastère contre les attaques des pirates, du côté de la mer. Au sommet de la haute tour, il édifia l'église de l'Ascension, qu'il fit décorer de fresques et qu'il dota d'icônes, de livres et d'objets liturgiques. D'autre part, pour subvenir à l'entretien des moines qui vivaient dans la tour, il avait fait don à Hrusija de nombreuses et riches propriétés.[66] A partir de cette époque on nomme cette tour Hrusija, tour de la mer, tour du Sauveur ou tour de l'Ascension, et à partir des années trente du XIVe siècle on la nomme tour Saint-Basile.[67] Aujourd'hui le bâtiment est en ruines de sorte que la chapelle de l'Ascension édifiée par le roi Milutin n'existe plus (fig. 36). Le seul édifice bien conservé est l'église Saint-Basile, dans la cour du monastère.[68] On a déjà avancé l'hypothèse que l'église à Hrusija avait été bâtie ultérieurement, mais pas plus tard que dans les années trente du XIVe siècle, et que sa construction a ajouté encore un nom à la tour Hrusija.[69] Effectivement, la tour Hrusija, sous le nom de monastère du Christ Sauveur appelé Saint-Basile est mentionné ainsi pour la première fois en 1332.[70] L'église Saint-Basile

---

[66] Tous les documents historiques concernant cette tour ont été réunis par *P. M. Грујић*, op. cit., 1—31 et *К. В. Хвостова*, Взаимоотношение Хиландарского монастыра и некоторых его метохов в XIV в., Византийский временник, XVIII, Москва 1961, 33—47.

[67] *P. M. Грујић*, op. cit., 6—10, a essayé de prouver que la Tour Saint-Basile et la Tour Hrusija n'étaient pas le même édifice. A son avis, la Tour Hrusija est une tour fortifiée qui s'élève aujourd'hui encore sur la route qui mène de l'embarcadère de Chilandar au monastère et qu'elle est à environ 300 à 400 mètres de la mer, tandis que la Tour Saint-Basile avec l'église se trouve à même le rivage. *К. В. Хвостова*, op. cit., 34—37 finalement a réussi à prouver, en se basant sur les sources, que c'était un seul et même bâtiment, une seule et même institution. Elle n'a fait que confirmer les conclusions que *Ђ. Бошковић*, Светогорски пабирци, 89—91,96—97, a tirées de la topographie des bâtiments à Chilandar.

[68] *Ђ. Бошковић*, op. cit., 91—97.

[69] *К. В. Хвостова*, op. cit., 36.

[70] *L. Petit* et *B. Korablev*, Actes de Chilandar, 253, 255.

aurait dû, par conséquent, être construite avant cette date. Sur les fresques de 1810[71] qui ont recouvert les fresques originales du XIVe siècle, dans l'église Saint-Basile, est peint à côté de l'entrée du naos, avec le roi Milutin comme fondateur, le roi Stefan Dečanski. Peut-être les peintres du XIXe siècle avaient-ils gardé le souvenir des anciennes fresques où ces deux souverains étaient représentés comme fondateurs, ce que faisaient d'ailleurs souvent, les restaurateurs de l'ancienne peinture au Mont Athos. Il se peut également qu'ils aient seulement introduit dans leur peinture la tradition orale suivant laquelle les deux rois avaient été les fondateurs, transmise par les moines jusqu'au début du XIXe siècle. Toujours est-il qu'ils ont indiqué la possibilité que le roi Stefan Dečanski ait été celui qui a fait bâtir l'église Saint-Basile à Hrusija et l'a fait décorer de peintures murales. Le fait que le roi Milutin apparaît comme fondateur sur cette peinture peut-être rattaché uniquement à son rôle dans l'édification de la tour Hrusija. Si la peinture du XIXe siècle pouvait servir de document digne de foi pour dater la construction et la décoration de l'église Saint-Basile, il faudrait alors la placer dans la troisième décennie du XIVe siècle, vu que Stefan Dečanski a régné entre 1321 et 1331. La première fois qu'on mentionne la tour Hrusija sous le nom de Saint-Basile c'est en 1332, ce qui de toute façon parle en faveur de la conclusion ci-dessus. Le style des deux fresques originales du XIVe siècle conservées dans l'église Saint-Basile ne pourrait que confirmer une telle conclusion.

L'église Saint-Basile est un bâtiment rectangulaire allongé à une coupole et une abside qui est trilatérale à l'extérieur. Du côté ouest elle a un narthex étroit à voûte en berceau, transversale par rapport à la voûte du naos. Elle a été construite en zones alternantes de pierre de taille et de briques. A sa base un détail caractéristiques: du côté est, entre le soléa et l'autel, s'élèvent deux piliers libres sur lesquelles s'appuie de ce côté l'arc qui porte la coupole, tandis que du côté ouest la coupole repose sur un arc qui s'abaisse sur deux pilastres dans les angles ouest du naos.[72] Par son plan — croix inscrite dans un rectangle avec deux colonnes libres du côté est — l'église Saint-Basile constitue un monument rare parmi les ouvrages de l'architecture médiévale serbe. Dans l'architecture

[71] Le texte intégral concernant la restauration de la peinture murale publié par *Л. Никольскiй*, op. cit., 89 et *Љ. Стојановић*, op. cit., V, Срем. Карловци 1925, № 9000. Le texte grec, sous l'inscription serbe, dit que le travail a été fait par le zographe Makarije et ses compagnons du village Galatisti. C'est ce même Makarije dont des parents, peintres également, ont restauré en 1803 et 1804, les fresques du catholicon de Chilandar.

[72] *Ђ. Бошковић*, op. cit., 95, fig. 23 en a relevé un plan précis. *Ж. Татић*, Из старе српске архитектуре, 1. Црква св. Василија у зидинама старог манастира на мору код Хиландара, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, VIII, Београд 1928, 193—198 en a donné la description la plus détaillée, mais sa datation, à l'époque du roi Milutin, est fausse, et le plan n'est pas précis dans les détails.

serbe il n'y a que deux autres églises qui lui ressemblent beaucoup, Saint-Nicolas dans l'ensemble du monastère des Saints-Archanges près de Prizren, bâtie par l'empereur Dušan vers 1348[73], et l'église Saint-Démétrios (Sainte-Barbe) au village Kmetovce dans la région où était située la ville médiévale serbe Novo Brdo, et qui date à peu près de la même époque.[74] Ces trois églises ont des bases identiques et ont approximativement les mêmes proportions. Au point de vue typologique ce sont des églises qui par le schéma du plan »appartiennent aux monuments de la croix inscrite développée, tandis qu'elles représentent par leur construction le type de la croix effacée«.[75] Peut-être ces deux églises ont-elles été construites en Serbie d'après le plan déjà réalisé à Chilandar, car elles sont d'une époque plus récente que Saint-Basile. En tout cas, les caractères architectoniques de l'église Saint-Basile indiquent qu'elle ne date pas de l'époque où le roi Milutin avait construit la tour Hrusija, vers 1300, mais d'une époque ultérieure, très probablement de celle de Stefan Dečanski.

Les fragments conservés des fresques primitives se trouvent sur les faces occidentales des piliers libres. Sur le pilier nord se trouve la Vierge Hodigitria (fig. 37) en pied, et sur le pilier sud, le Christ en pied et de front qui bénit de la main droite et tient un livre à la main gauche (fig. 38). Sur la peinture qui représente la Vierge Hodigitria on voit un détail rare: le Christ enfant a replié sa jambe droite en sorte qu'on voit la plante de son pied. Ce détail est beaucoup plus fréquent sur les représentations de quelques autres types de Vierge que pour la Vierge Hodigitria. Les anciennes fresques se trouvaient autrefois de côté et d'autre de l'iconostase primitive. Aujourd'hui la charpente de bois de l'iconostase plus récente les a partiellement masquées. De la peinture originale ne sont conservés que les têtes, ou plutôt seulement le dessin et les carnations des visages. Les draperies ont été entièrement repeintes au XIXe siècle au moment où toute la peinture de l'église a été refaite. Seules les draperies de la petite robe ocre du Christ enfant dans les bras de sa mère sont originales. Sur le visage du Christ en pied, sur le pilier sud il y a également des repeints, mais on les décèle seulement sur quelques unes des parties du visage, de sorte qu'ils n'ont pas modifié l'aspect primitif de la figure du Christ. Les visages non repeints sont modelés en ocre pâle, et les ombres sont pâles, gris verdâtre. Le dessin est mince, habile, froid, tracé avec beaucoup de minutie. Le traitement superficiel des draperies du Christ enfant, la plastique des figures à peine indiquée

[73] *Р. М. Грујић*, Откопавање св. Арханђела код Призрена, Гласник Скопског научног друштва, III, 1927, 248; *А. Дероко*, Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији, Београд 1953, fig. 148.

[74] *В. Кораћ*, Црква св. Варваре (св. Димитрија) у селу Кметовци код Гњилана, Старине Косова и Метохије, II—III, Приштина 1963, fig. 1.

[75] *Ibid.*, 96.

et le dessin qui manque de vigueur — tout ceci nous dit que l'auteur de ces fresques avait dû être un peintre sans grand talent, un artiste qui appliquait les formules académiques puisées dans l'art byzantin trente à quarante ans avant cette époque. Il ne s'est pas donné la peine de développer un style à lui, mais il a décharné les formes, desséché la matière picturale, et enlevé toute vie au dessin. Son art apparaît vide de contenu.

Ce sont des phénomènes assez fréquents dans les époques de décadence, comme l'était le deuxième quart du XIVe siècle, dans laquelle il a travaillé. Le même fait se répète chez les peintres qui ont exécuté les fresques de Dečani pour l'empereur Dušan entre 1335 et 1350, et avec leurs contemporains qui ont décoré Treskavac, le Saint-Sauveur à Kučevište, Saint-Démétrios à Peć, etc. La facture du peintre de Saint-Basile se retrouve sur les fresques de Dečani, comme l'on y retrouve les types de physionomies qui rappellent celles de la Vierge et du Christ à Saint-Basile.[76] Les épithètes grecques de la Vierge et du Christ, inscrites à côté des têtes sur le fond bleu à Saint-Basile, dont les lettres reparaissent sous les nouvelles inscriptions, indiquent qu'elles ont pu être écrites par la main d'un peintre grec. Les inscriptions serbes sur quelques unes des fresques médiévales de Chilandar, conformément au désir des Serbes, moines de ce monastère, avaient pu être tracées par les membres de l'atelier des copistes de livres serbes, mais les inscriptions grecques ont, probablement, été écrites par les peintres grecs eux-mêmes. D'ailleurs, les fresques de ce temps en Serbie sont pour la plupart l'oeuvre des peintres byzantins et non serbes.

Par conséquent, les motifs d'ordre historique, architectonique et pictural exposés ci-cessus renforcent l'opinion que les fresques de l'église Saint-Basile dans la tour Hrusija datent fort probablement d'une époque autour de 1330. Ce n'est qu'après les travaux de nettoyage et de conservation qu'on pourra avoir des renseignements nouveaux, car on ne manquera certes pas, de découvrir d'autres fresques originales du XIVe siècle.

5. *Le Paracléseion de la Synaxe des Saints Archanges*

Au nord-est du catholicon de Chilandar, dans la cour du monastère, près de la tour Saint-Sava, se trouve une chapelle consacrée à la Synaxe des saints Archanges (fig. 39), que la tradition attribue à l'empereur Dušan. Malheureusement, nous ne possédons aucun document historique en faisant foi, et on ne la mentionne nulle part, même pas en passant dans d'autres sources médiévales. Sa forme architectonique — la croix inscrite effacée à une coupole et une galerie attenante du côté sud, à voûte en berceau — ne possède pas des traits caractéristiques déterminés au moyen desquels

[76] *В. Пеѿковић — Ђ. Бошковић*, Манастир Дечани, Београд 1941, Pl. XC, CLIII, passim.

l'église pourrait être datée avec plus de précision. Cependant, les investigateurs des monuments de l'Athos inclinent à dater sa construction du XIVe siècle.[77] Les fresques ont été repeintes en 1718[78] et cette peinture est en très bon état.

La peinture originale est conservée dans la galerie latérale, où est installée aujourd'hui la bibliothèque des manuscrits du monastère — et par laquelle, venant du portique d'une maison d'habitation, on entre dans l'église. S. Radojčić a attiré l'attention sur cette peinture, il en a inventorié les sujets et l'a datée de la fin du XIVe siècle.[79]

Sur la paroi ouest qui dans cette galerie représente la partie la plus importante, figure, dans la zone supérieure, sous la voûte en berceau, la Philoxénie d'Abraham (fig. 40—42). La Sainte Trinité, d'après le schéma iconographique bien connu, est représentée sous la forme de trois anges disposés en sorte que l'ange du milieu, derrière la table de marbre, est peint de front, tandis que les deux autres sont représentés de trois-quart. Entre l'ange du milieu et celui de gauche se trouve Abraham qui tend les mains en un geste de prière, et entre l'ange du milieu et celui de droite se trouve Sarah qui, probablement, apporte les mets. Sur la table, au bord de laquelle la nappe est décorativement arrangée, sont placés les mets. Au milieu un plat avec un agneau rôti et à côté de lui un verre de vin, devant chacun des anges un petit pain rond. Dans l'arrière-plan une archiceture décorative.

En-dessous de la Philoxénie d'Abraham on voit, sur la zone inférieure de la paroi ouest, les apôtres en pied: à gauche d'une niche saint Pierre, à droite saint Paul.

Sur la paroi est, dans la zone supérieure, figure la parabole de l'Obole de la Veuve (fig. 43, 44). Au milieu de la scène, une table recouverte d'une nappe sur laquelle se trouve une boîte dans laquelle le veuve introduit ses deux lepta en s'approchant du côté droit. Derrière la table, saint Pierre debout, d'un geste de sa main droite recommande la veuve au Christ qui est assis à gauche de la table sur un siège décoratif. Il est tourné en direction de la veuve qu'il bénit. Derrière lui le groupe des onze apôtres qui observent la scène, l'un d'eux tourné et gesticulant avec animation. Derrière la veuve, a droite, un groupe de vieux Juifs debout. Dans le fond de la scène, sont peints trois petits édifices par-dessus les toits desquels est placée une draperie brodée.

Au-dessous de cette composition, au nord de la porte d'entrée, dans la niche, figure le prophète Elie en buste.

[77] *Ђ. Бошковић*, Светогорски пабирци, 73.
[78] *Љ. Сѿојановић*, op. cit., V, No. 7492.
[79] *С. Радојчић*, Уметнички споменици манастира Хиландара, 180, fig. 40. Auparavant on disait seulement que dans l'église de la Synaxe des Saints-Archanges se trouve une remarquable peinture de Panselinos, cf. Краткая исторія славяно-сербской Хиландарской Лаврѣ на Св. Горъ Аѳонской, С.-Петербургъ 1862, 7—8.

Le mur sud est percé de trois grandes fenêtres en arc de plein cintre qui éclairent la galerie. Les fresques conservées se voient uniquement sur le registre inférieur, et excepté deux, elles représentent les prophètes. Ceux-ci figurent en pied sur les trumeaux entre les fenêtres, et en buste sur les intrados des arcs de l'embrasure même des fenêtres. Chacun d'eux tient devant soi un phylactère déroulé sur lesquel sont écrits en serbe des fragments de ses prophéties. En partant de l'entrée, et de l'est à l'ouest ils sont placés comme suit: entre le mur est et la première fenêtre figure le jeune prophète imberbe, Zacharie, tourné de trois-quarts vers la droite (fig. 45); dans l'embrasure de la première fenêtre, à l'est, se trouve Daniel de front, très jeune et imberbe lui aussi (fig. 46), et en face de lui, du côté ouest Malachie, à chevelure et barbe longues, à peine grisonnantes, tourné un peu vers la droite (fig. 47); sur le trumeau entre la première et la deuxième fenêtre on voit le prophète Michée, de trois quarts vers la droite, à chevelure et barbe toute blanches (fig. 48); dans l'embrasure de la fenêtre du milieu, à l'est, est figuré Élisée (fig. 49), en homme d'âge moyen, à longue barbe et chevelure noires, le front haut et dégagé, tourné vers la gauche, tandis qu'en face de lui, à l'ouest on voit Sophonie assis, tourné vers la droite (fig. 50); sur le trumeau entre la fenêtre du milieu et la troisième fenêtre est représenté de front en pied, le martyr imberbe, saint Procope, vêtu d'une tunique et d'un manteau décoratif, le bras gauche levé (fig. 51); dans l'embrasure de la dernière fenêtre se trouvent du côté est le prophète Jérémie, à barbe et cheveux longs (fig. 52), tout blancs, tourné vers la gauche, tandis que du côté ouest on voit le jeune prophète Habacuc (fig. 53), à longs cheveux noirs et à barbe naissante, tourné vers la droite; entre la dernière fenêtre et le mur est figure saint Thomas en pied. Sur la voûte en berceau point de fresque, car elle paraît avoir été reconstruite ultérieurement. On ne peut pas voir pour le moment ce qui se trouve sur la paroi nord, car cette partie est cachée par le rayonnage de la bibliothèque.

Toutes les fresques conservées ont des fonds bleus, en bonne partie repeints en bleu clair ultérieurement, on ne saurait préciser à quel moment. Toutes les inscriptions originales sur les fresques, qu'il s'agisse des compositions ou des figures isolées, sont tracées, ainsi que les textes des phylactères, en beaux caractères cyrilliques en vieux serbe.

Les harmonies de couleurs sur les draperies des figures de saints sont presque parout les mêmes: le rose et le vert dominent, et ce n'est que par exception qu'une draperie est peinte en bleu ou en gris. Les visages sont modelés au moyen de l'ocre pâle avec des ombres vert pâle, et des touches de vermillon clair sur les pommettes et un côté du front. Les contours des visages sont également tracés en rose. Sur les faces des figures isolées on ne voit nulle part des rehauts de blanc qui indiqueraient les parties les plus saillan-

tes. Ces accents, à peine perceptibles, s'observent uniquement sur les visages des personnages dans les compositions. Cette différence contribue à ce que la plasticité des saints dans les compositions soit plus expressive, si bien que le modelé dans la scène qui représente l'Obole de la veuve est même dur. Les figures isolées sont moelleuses, sans contrastes, plus froides, d'un ton un peu léger qui rappelle le pastel. Dans l'ensemble le coloris est très clair, transparent, posé soigneusement et sans hâte, de sorte que les fresques semblent avoir été exécutées par un peintre qui devait être surtout occupé à la peinture d'icônes et dont le style est celui des ouvrages de petites dimensions. Cette facture qui évoque l'icône se voit dans la peinture minutieuse des poils de la barbe et de la chevelure, du même que dans les détails des ailes des anges ou bien dans l'effort de représenter tous les détails de la table dans la Philoxénie d'Abraham. On observe chez ce peintre — car toutes les fresques de la galerie du paracléseion consacré à la Synaxe des saint Archanges sont de la même main — une propension à insister sur le côté décoratif des objets et des figures humaines, un côté décoratif auquel il parvient au moyen des effets du dessin.

Le trait caractéristique — qui, outre l'utilisation des harmonies de couleurs claires et moelleuses, fournit le plus de renseignements sur la date de ces fresques — est présent dans la typologie des figures de saints tournés de trois-quarts. Chez la majeure partie des prophètes, et surtout chez Zacharie, Michée, Sophonie, Jérémie et Habacuc, on voit une tendance à la déformation du visage: le front sous les cheveux est très étroit, puis il s'élargit brusquement vers les yeux et le contour des joues s'arrondit de manière à mettre en relief la partie inférieure du visage. Cette mâchoire inférieure ou ces joues saillantes confèrent à la silhouette du visage un caractère particulier. Les yeux allongés en amande et le nez aquilin très long concourent également à accentuer cette tendance à la déformation, au désir de faire ressortir l'expressivité dans l'aspect des têtes de saints. On observe ces traits distinctifs dans tout un groupe de fresques des dernières quarante années du XIVe siècle en Macédoine et en Serbie. La même typologie caractérise les fresques exécutées par les peintres — pas toujours anonymes — des ateliers des monastères qui ont décoré: Zaum, Nikola Šiševski, Zrze, le monastère de Marko, ceux de Lipljan, Andreaš, Pološko et auxquels nous devons plusieurs icônes et miniatures dont: l'icône de la Présentation d'Ohrid, la Grande Déisis, l'icône de la Présentation et les miniatures de l'higoumène Dorothée de Chilandar, ainsi que plusieurs autres ouvrages.[80] En comparaison des phénomènes analogues, les déformations des physionomies de saints que l'on voit

[80] J'ai débattu la question dans: Über den „Čin" von Chilandar, Byzantinische Zeitschrift, Bd. 53, 1960, 349—350; Icônes de Yougoslavie, Beograd 1961, 30—31.

[81] L'icône a été publiée dans *С. Радојчић*, Уметнички споменици манастира Хиландара, 174—175, fig. 28. Les dimensions de la partie conservée sont 37,5 × 13 cm.

dans le paracléseion des Saints-Archanges à Chilandar, ont gardé une certaine retenue, car elles ne versent jamais dans la caricature comme c'est le cas pour certains monuments de la même période. De plus, ces fresques se distinguent des autres, qui leur sont apparentées au point de vue du style, par leur coloris qui est clair et d'une légèreté d'aquarelle à la différence du traitement pictural, tonal et foncé, des physionomies sur la majeure partie des fresques parallèles à Chilandar. L'auteur des peintures dont il est question, possédait un tempérament moins vigoureux que ses confrères, les moines-peitres macédoniens, et il nous apparaît, bien plus qu'eux, un adepte du coloris clair, chantant et des arrangements décoratifs. Ces qualités le rangent parmi les artistes qui, vers la fin du XIVe au début du XVe siècle, créent un art nouveau, poétique, radieux, léger. De ce fait, son activité à Chilandar est à dater des dernières années du XIVe siècle.

Chilandar possède encore une icône de lui. C'est un petit tableau représentant un des saints Théodores (fig. 54, 55). Il s'agit en fait d'une moitié d'icône sur laquelle figuraient à l'origine Théodore de Tiron et Théodore le Stratélate, qui ayant déposé leurs armes, en vêtements de guerriers, s'adressent au Christ dans une attitude de prière, tandis que celui-ci les bénit d'un segment du ciel. La moitié droite de l'icône n'existe plus. Le coloris vif des vêtements de saint Théodore — manteau pourpre, cuirasse vert olive et dorée avec des applications bleues, cotte de mailles ocre et dorée, robe cinabre, bas roses, molletières vert olive et dorées — ainsi que la tête peintre avec beaucoup de fraîcheur, chevelure châtain, ombres vert clair sur le visage, carnation rose à rehauts blancs — tout ceci rappelle les ouvrages des peintres qui appartiennent à l'Ecole de la Morava. Par le dessin de la figure saint Théodore se rattache très étroitement à la tête du prophète Habacuc dans l'une des fenêtres de la chapelle des Saints-Archanges. Presque tous les détails concordent, à l'exception des contrastes ombres-lumières, qui sont toujours accusés davantage sur l'icône car son format est réduit. Ces contrastes sont visibles également sur la fresque qui représente la parabole de l'Obole de la veuve dans le paracléseion des Saints-Archanges, où les têtes sont nettement plus petites que les têtes des prophètes. Il semble bien qu'on ne doive guère hésiter à attribuer l'icône de saint Théodore au fresquiste de la chapelle en question.[82] Vraisemblablement l'icône avait fait partie de l'inventaire de ce sanctuaire.

Ainsi les peintures murales du paracléseion des Saints-Archanges et l'icône de saint Théodore traduisent un important effort des moines de Chilandar à parachever la construction et la décoration des édifices du monastère avant la chute définitive du Mont Athos sous les Turcs. Ils avaient fort probablement fait venir le

[82] J'avais déjà attribué cette icône au fresquiste de la chapelle des Saints-Archanges, cf. Über den „Čin" von Chilandar, 350.

peintre de Serbie ou de Macédoine, car Salonique avait déjà perdu à cette époque-là son importance de grand centre artistique. Ce qui conduit à une telle conclusion, c'est le fait que cette peinture se rattache à un tel point, quant au style, aux oeuvres créées en Serbie et en Macédoine à la même époque.

6. *Tombeaux du catholicon de Chilandar*

Il y a dans le principal sanctuaire de Chilandar quatre tombeaux anciens en forme d'arcosole, à niche semi-circulaire peu profonde au milieu. Ces tombeaux datent des cent dernières années par lesquelles se termine l'existence de la Serbie et de l'Empire byzantin du Moyen Age. Ils sont tous les quatre décorés de fresques originales, mais sur l'un d'eux seulement est conservée une inscription historique mentionnant le défunt qui y est enseveli et l'année de sa mort. D'après le style des fresques, cependant, on est en mesure d'indiquer assez facilement leur date et la sépulture révèle qu'il s'agit de personnages laïques et non pas de moines notables de Chilandar (qu'on ensevelissait à côté de la chapelle et dans la chapelle en dehors de la cour du monastère, comme on le fait aujourd'hui encore).

a)Le tombeau avec la Vierge Pelagonitissa

Un de ces tombeaux est situé entre le pilier nord-ouest dans le naos et le mur nord. On y arrive par la porte nord qui mène du narthex au naos. Dans la niche semi-circulaire est représentée la Vierge en buste avec le Christ enfant enjoué dans ses bras, du type de la Pelagonitissa (fig. 56, 57). Son épithète n'est pas inscrite sur la fresque, il est vrai, mais ce type de Vierge est bien connu dans l'histoire de l'art. La Vierge est vêtue d'une robe et d'un bonnet bleus et son maphorion est pourpre, tandis que le Christ porte une robe gris clair et un manteau ocre, qu'un mouvement brusque de l'Enfant a fait glisser sur le bras de sa mère. Les carnations sont ocre avec des accents vermillon clair sur les parties éclairées des visages, et vert olive dans les ombres. Les rehauts de blanc sur la face sont exceptionnels. Les volumes sont un peu plus accentués sur la robe de l'Enfant. Le fond est bleu dans le haut et vert dans le bas.

Au point de vue stylistique cette fresque se rattache à la peinture du milieu du XIVe siècle en Serbie et en Macédoine, et en particulier aux fresques de Dečani, Kučevište, Treskavac, du narthex de Lesnovo etc. qui accusent des ressemblances évidentes entre elles.[83]

[83] Cf. pour Dečani: *В. Пешковић — Ђ. Бошковић*, op. cit., pl. LXXX/1, CLIII/1. Pour Lesnovo: *N. L. Okunev*, Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves, Recueil Th. Uspenskij, I/2, Paris 1930, pl. XXXV. Pour Treskavac, dont la publication est incomplète, *З. Расолкоска - Николовска*, Фрески од календарот во манастирот

Il nous paraît fort probable qu'il s'agit du tombeau du noble serbe Vojihna qui fut pendant quelque temps, au cours du troisième quart du XIVe siècle, gouverneur de la ville de Drama. Prince du sang de la dynastie des Nemanjić, proche parent de l'empereur Dušan, le »ćesar« Vojihna avait, après les conquêtes de celui-ci, été nommé gouverneur de la région de Drama et de la ville elle-même. Il avait fait partie de l'escorte du roi au moment où celui-ci avait visité les monastères athonites, en 1347—48. Il avait marié sa fille Jelena, qui plus tard avait pris en religion le nom de Jefimija, au despote Jovan Uglješa qui vivait à Serrès et de là gouvernait son despotat. Vojihna mourut au cours de la septième décennie du XIVe siècle et fut enterré à Chilandar.[84] Lorsqu'au début de 1371, le despote Jovan Uglješa vint à Chilandar, très peu de temps avant sa mort à la bataille de la Marica, il avait visité le tombeau de son beau-père le ćesar Vojihna et celui de son fils Uglješa, inhumé également à Chilandar. A cette occasion il fit don au monastère de plusieurs propriétés afin qu'on y honore à jamais sa mémoire et celle de ses parents les plus proches enterrés en Chilandar.[85]

De tous les laïques ensevelis au Moyen Age à Chilandar, le ćesar Vojihna était par son titre et sa naissance un des personnages les plus éminents. Son tombeau pouvait donc occuper, après celui de Nemanja, la meilleure place à l'église. Le tombeau avec la fresque de la Vierge Pelagonitissa dans l'angle nord-ouest du naos est le seul, avec celui de Nemanja, qui se trouve dans le naos du catholicon de Chilandar, et cela juste vis-à-vis de celui de Nemanja. Tous les autres tombeaux des laïques sont dans le narthex. Ce fait et l'âge des fresques nous conduisent à penser que le tombeau avait pu être construit et décoré de peinture pour servir de dernière demeure à Vojihna. D'après la tradition de Chilandar, qui est certainement de date plus récente, le tombeau du ćesar Vojihna serait en dehors de l'église, adjacent au mur extérieur sud, de l'autre côté de celui de Nemanja.[86] Cependant, cette tradition ne doit pas être prise en considération, vu qu'elle n'a pas été notée avant la fin

Трескавец крај Прилеп, Културно наследство, II, Скопје 1961, fig. pages 49—54. Kučevište est inédit. Les fresques du tombeau ont été publiées par *С. Радојчић*, Уметнички споменици манастира Хиландара, 180, qui les situe dans la deuxième moitié du XIVe siècle.

[84] *Л. Мирковић*, Монахиња Јефимија, Сремски Карловци 1922, 4, 26—28 (avec la bibliographie des ouvrages antérieurs); *Ђ. Сп. Радојичић*, Стари српски књижевници, Београд 1942, 80—83.

[85] *С. Новаковић*, Законски споменици, 445—446.

[86] Seul le moine *Сава Хиландарац*, Историја и опис манастира Хиландара, 44, et *Н. Дучић*, Књижевни радови, 4, Београд 1895, 26, 64, disent que le tombeau de Vojihna se trouvait là. Sava Hilandarac dit que jusqu'en 1886, avant que la vigne miraculeuse qui sort du tombeau de Nemanja, ait été entourée d'une clôture, on voyait une dalle funéraire sous laquelle reposaient les ossements de Vojihna. Cette dalle se voit aujourd'hui encore sous la clôture, mais elle ne porte aucune inscription qui indiquerait que Vojihna est enterré là. Ce n'est même pas nécessairement une dalle tombale.

du XIXe siècle[87], et aussi parce que le despote Jovan Uglješa dit dans sa charte: »... étant venu *dans l'église* de la très Sainte Vierge à Chilandar et voyant le tombeau de mon seigneur et père (c'était son beau-père. — Rem. V. Dj.), le bienheureux ćesar...« etc.[88] — ce qui indique incontestablement que le tombeau se trouvait à l'intérieur du sanctuaire.

b) Le tombeau avec la Vierge Pelagonitissa, saint Sava et saint Siméon Nemanja

Dans l'esonarthex, on voit un assez grand tombeau à niche semi-circulaire adjacent au mur sud, dont les fresques sont conservées. Au milieu figure la Vierge Pelagonitissa en maphorion pourpre, tandis que le Christ est en robe blanche à ombres grises. A gauche se trouve saint Sava, tourné vers la Vierge et le Christ, vêtu d'un polystavrion blanc sur lequel il a un omophorion blanc à croix brunes. Il tient à la main gauche un livre dont la couverture est ocre, tandis que de sa main droite il s'adresse au Christ et à la Vierge en un geste de prière. A droite il y a Siméon Nemanja, à longue barbe blanche, vêtu d'une robe de moine olive avec un capuce bleu gris sur la tête. Il tend les deux mains vers les personnages du milieu. Toutes les figures sont représentées en buste (fig. 58). La Vierge est beaucoup plus grande que Siméon et Sava, et comme sur le visage du Christ les ombres de son visage sont vert olive, tandis que pour les deux saints elles sont brunes. Les carnations sont, à part cela, dans les parties éclairées peintes en ocre brûlée et fortement rehaussées de reflets blancs. Les formes sont presque étincelantes de reflets lumineux, ce par quoi elles diffèrent des autres peintures de Chilandar. La netteté des formes et l'éclat des parties lumineuses sur les plans saillants des volumes sont caractéristiques, ainsi traités, pour la peinture à fresque des dernières années du XIVe siècle la peinture d'Andreaš est particulièrement caractéristique à ce point de vue). Très probablement les fresques de ce tombeau sont à dater des années soixante-dix ou quatre-vingt du XIVe siècle.

La Vierge Pelagonitissa peinte au-dessus de ce tombeau est, pour le dessin, la réplique de cette même Vierge sur le tombeau pour lequel nous supposons être celui de Vojihna, tandis que les figures de Sava et Nemanja sont inspirées par l'aspect de ces deux saints serbes, tels qu'ils figurent sur la composition du donateur de Chilandar, le roi Milutin. Sur le tombeau aucune inscription mentionnant le défunt, mais vu l'époque dont datent les fresques,

[87] Il n'a été mentionné par aucun écrivain du XVIIIe et du XIXe siècle, bien qu'ils parlent de ce lieu en rapport avec la vigne miraculeuse sortant du tombeau de Nemanja. Cf. *Б. Г. Барскій*, op. cit., 239; *Д. Аврамовић*, op. cit., 19; Краткая исторія славяно-сербской Хиландарской лавры на Св. Горѣ Аѳонской, 76—79; *П. Успенскій*, op. cit., 13—14.

[88] *С. Новаковић*, op. cit., 445.

on pourrait avancer l'hypothèse que ce tombeau est celui d'Uglješa Despotović, le fils du despote Uglješa, qui mourut à l'âge de quatre ans à peine, entre 1368 et 1371 et fut enseveli à Chilandar. Le despote Uglješa, lors de sa visite à Chilandar au printemps 1371, avait également visité le tombeau de son fils.[89] Tous les autres tombeaux de Chilandar sont soit plus anciens, soit beaucoup plus récents que le tombeau adjacent au mur sud de l'esonarthex, et celui-ci, à en juger par le style des fresques, correspond à l'époque de la mort de Uglješa Despotović. Cette mort avait tellement bouleversé sa mère, la princesse Jelena, dont il était l'unique enfant qu'elle avait composé un poème de lamentation et l'avait envoyé à Chilandar, martelé sur le revêtement d'une petite icône à deux volets que son fils avait reçu en cadeau du métropolite de Serrès. C'est la première oeuvre poétique conservée de cette princesse.[90] L'icône à revêtement est aujourd'hui au trésor du monastère.[91]

c) *Le Tombeau de Repoš, duc d'Illyrie*

se trouve exactement vis-à-vis du tombeau décrit ci-dessus, adjacent à la paroi nord de l'esonarthex. Par sa forme il rappelle le précédent, mais le sujet de la peinture murale est beaucoup plus riche (fig. 59). Au milieu, sous l'arc, est figurée la Vierge en maphorion pourpre avec le Christ enfant sur son bras gauche. L'Enfant vêtu d'une tunique blanche et d'un manteau bleu, le corps légèrement rejeté en arrière s'appuie sur le bras de sa mère. Ainsi traitée cette représentation est une variante un peu plus libre de la Vierge Hodigitria. A gauche de la Vierge, également dans la niche, est représenté saint Georges en prière, vêtu d'un himation rouge, tourné vers la Vierge et le Christ. Le fond des fresques dans la niche est bleu en haut et vert en bas. A gauche en dehors de la niche, sur le même fond, il y a saint Sava et à droite saint Siméon Nemanja. Par le coloris et le dessin ce sont en majeure partie les répliques des mêmes figures sur le tombeau qui est le pendant de celui-ci et que nous avons tenté d'identifier comme sépulture d'Uglješa Despotović. Au-dessus de la niche et des saints latéraux, sur un fond jaune recouvert de rinceaux feuillus gris, il y a encore trois figures. Au milieu, sous la pointe terminale au milieu du mur du tombeau, mais au-dessus de la niche, figure de front le Christ Emmanuel en buste, en vêtements bleu foncé, qui bénit des deux mains. A gauche et a

[89] *Ђ. Сп. Радојичић*, op. cit., 85; *Id.*, Развојни лук старе српске књижевности, Нови Сад 1962, 161, L'auter se trompe vraisemblablement lorsqu'il affirme que Uglješa Despotović est enterré à Chilandar dans le tombeau du ćesar Vojihna, son grand-père. Dans la charte octroyée à Chilandar à l'occasion de sa visite — *С. Новаковић*, loc. cit. — le despote Jovan Uglješa dit qu'il désire „qu'on se souvienne de lui et de *ces tombeaux* (au pluriel) jusqu'à la fin des siècles".

[90] *Ђ. Сп. Радојичић*, Развојни лук старе српске књижевности, 157—161; *Л. Мирковић*, Монахиња Јефимија, 7—8 (avec bibliographie des ouvrages antérieurs).

[91] *С. Радојчић*, Уметнички споменици манастира Хиландара, 184.

droite du Christ il y a des médaillons et dans chacun d'eux un ange en buste. Celui de gauche est en tunique blanche et manteau carmin, celui de droite en tunique blanche et manteau vert.[92]

C'est le seul tombeau de Chilandar, avec l'ancien tombeau de Nemanja, qui fournisse des renseignements précis sur le personnage qui y est enseveli. Dans la niche, à droite de la Vierge Hodigitria est conservé un texte tracé en technique à fresque: »Repoš, duc d'Illyrie, décédé en l'an 6939 (1431).[93] Ce Repoš est en réalité le fils du noble albanais Jean Kastriota. Cette famille albanaise entretenait des relations suivies avec Chilandar dans la troisième et la quatrième décennie du XVe siècle, car elle avait une première fois fait don au monastère de plusieurs villages avec leurs églises, et une seconde fois elle avait acheté le droit d'habiter avec certains de ses membres, dans la tour Saint-Georges, c'est-à-dire dans l'un des forts les plus anciens de Chilandar. Aujourd'hui encore cette tour s'appelle, à cause de cela, la tour albanaise.[94] On y trouve, à l'étage en dessous de la chapelle Saint-Georges, dont les fresques du XIIIe siècle ont déjà été mentionnées, une grande pièce d'habitation rectangulaire, sur les murs de laquelle on voit encore de grands fragments de fresques à sujets profanes: derrière des clôtures peintes un vaste paysage avec des arbres à larges couronnes, la croix, la couronne d'épines, et des oiseaux.[95] Pendant un de ces séjours dans la tour Saint-Georges, le noble albanais Repoš qui portait le titre sonore de duc d'Illyrie, était décédé en 1431. Très lontemps après les moines de Chilandar y avaient tous les ans commemoré l'anniversaire de sa mort et ceux des membres de sa famille.[96]

Par cet art sans fraîcheur, aux formes fanées, au dessin appuyé, sans finesse et d'un coloris sourd, s'achève l'évolution de la peinture à fresque médiévale à Chilandar. Le peintre qui a exécuté les fresques du tombeau de Repoš manque d'inspiration, il a beau imiter les ouvrages qu'il voyait autour de lui, mais il a été impuissant à faire de sa peinture une oeuvre d'art.

[92] Les photographies de ces fresques et les données les plus succinctes sur l'époque de laquelle elles datent ont été publiées par *G. Millet*, Monuments de l'Athos, I, pag. 61, pl. 60/1. Courte notice également chez *С. Радојчић*, op. cit., 181.

[93] *Љ. Стојановић*, Стари српски записи и натписи, VI, No. 10038.

[94] *В. Петковић*, „Арбанаски пирг" у Хиландару, loc. cit.; *С. Новаковић*, op. cit., 467—468. Sur la famille Castriota et ses rapports avec Chilandar voir cf. *L. Thalloczy—K. Jireček*, Zwei Urkunden aus Nordalbanien, Illyrisch-albanische Forschungen, Bd. I, München—Leipzig 1916, 136—145.

[95] Néanmoins, il n'est pas impossible que ce payage doive représenter le paradis, c'est également la supposition du prof. Dj. Bošković qui m'a signalé ces fresques.

[96] *Љ. Стојановић*, op. cit., III, Nos. 5055, 5056.

d) *Le Tombeau avec la Vierge Achéiropoïète*

A la première moitié du XVe siècle appartient le tombeau bâti à côté du mur ouest de l'esonarthex. Il est resté inaperçu de même que le tombeau adjacent à la paroi sud du narthex, parce qu'il se trouve derrière les stalles de bois placées contre les murs. Le tombeau est d'une architecture identique à celui de Repoš et à celui que nous supposons être le tombeau d'Uglješa Despotović. Dans la niche se trouve une fresque repeinte en grande partie ultérieurement, la Vierge en buste du type achéiropoïète. Elle est représentée de front les bras ouverts, vêtu d'un maphorion pourpre et sur la poitrine un médaillon avec le Christ enfant en robe ocre, qui bénit des deux mains. Le fond est bleu foncé. Sous les repeints on voit que la carnation du visage de la Vierge avait été peinte en ocre clair et foncé avec des lumières faites de courtes lignes blanches (fig. 60). Cette fresque est également, selon toute probabilité, l'ouvrage d'un artiste local, comme celui auquel on doit les fresques du tombeau de Repoš.

Les fresques tombales de Chilandar présentent d'intéressants détails iconographiques. Sur tous les tombeaux figure la Vierge en buste avec le Christ. Sur deux tombeaux que nous présumons être ceux de la famille du despote Uglješa, c'est la Vierge Pelagonitissa dont le culte s'était répandu d'un monastère renommé de Pélagonie en Macédoine, aux environs de Bitolj.[97] A cette époque-là la Pélagonie se trouvait dans la région centrale de l'Etat gouverné par la famille des Mrnjavčević, à laquelle appartenait le despote Uglješa. Peut-être la présence de la Vierge Pelagonitissa sur les tombeaux de Chilandar peut-elle s'expliquer par ce fait. Sur le tombeau de Repoš Kastriota figure la Vierge Hodigitria à laquelle est consacré le monastère de Chilandar[98] et sur le tombeau du défunt inconnu, enseveli à côté de la paroi ouest du narthex, on voit la Vierge Achéiropoïète dont l'un des principaux lieux du culte était la grande basilique paléochrétienne à trois nefs de Thessalonique.[99] Sur deux tombeaux du narthex sont peints, comme intercesseurs des défunts auprès de la Vierge et du Christ, saint Sava et saint Siméon Nemanja, les fondateurs de Chilandar, et à cette époque-là, saints serbes fort vénérés. Sur le tombeau de Repoš Kostriota il y a encore, à côté de Nemanja et de Sava, saint Georges qui apparaît parfois avec d'autres saints guerriers sur la décoration des chapelles funéraires.

Dans l'ensemble, la décoration des tombeaux de Chilandar présente quelques caractères spécifiques par rapport aux décorations habituelles des lieux de sépulture. Le type le plus fréquent de tombeau est celui où figurent les portraits des défunts enterrés là, en prières devant la Vierge et le Christ. Il en est ainsi, par exemple, au monastère de Chora (Kahrié Djami) à Constantinople[100], ou en Serbie et en Macédoine à Dečani[101], à la Vierge Peribleptos d'Ohrid[102], à l'église des Saints-Archanges de Castoria[103], etc. On voit souvent aussi une décoration à fresque remplacée par une icône du même sujet, surtout en Russie.[104] A côté de ces thèmes il y a sur les tombeaux des fresques représentant les obsèques du défunt: comme pour Ana Dandolo à Sopoćani[105], l'évêque Merkurije à Arilje[106], l'évêque Théodore à Gračanica[107], le patriarche Joanikije à Peć[108] etc. Si l'on ajoute à ces thèmes la représentation de la Déisis au-dessus du tombeau ou dans la chapelle funéraire[109], on aura énuméré les motifs iconographiques les plus fré-

---

[97] Cf. *V. J. Djurić*, Icônes de Yougoslavie, 43—44, 76, note 56 (avec la bibliographie des ouvrages parus antérieurement).

[98] Etude cotplète dans *Ђ. Сū. Радојчић*, Зашто je Студеница посвеħена св. Богородици Благодетелници (Евергетиди), Богословље, XI, св. 3, Београд 1936, 294—296.

[99] *Σ. Πελεκανίδης*, Παλαιοχριστιανικὰ μνημεῖα Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1949, 13—14. Sur la légende, les lieux du culte et le type de cette icône: *Н. П. Кондаковъ*, Иконографія Богоматери, II, Петроградъ 1915, 277—280. A son avis le type de la Vierge Achéiropoïète n'est qu'une variante du type de l'Hodigitria. Cependant, aucun des spécimens qu'il produit ne porte inscrite l'épithète Achéiropoïète. Au monastère Zaum sur le lac d'Ohrid, dans l'église Mali Sveti Vrači (Saints Côme et Damien) à Ohrid et à Sopoćani, sur les fresques du XIIIe et du XIVe siècle, figure la Vierge Orante avec le Christ enfant sur la poitrine. Elle porte chaque fois l'inscription Achéiropoïète. Ces représentations ainsi que certains autres exemples, témoignent que ce type de Vierge était assez nettement défini, c'est-à-dire qu'il représentait la Vierge Orante de front avec, ou parfois sans, l'Emmanuel sur la poitrine. Ce type que l'on voit dans le églises de Macédoine et de Serbie avait fort probablement été importé de l'église de la Vierge Archéiropoïète de Thessalonique.

[100] *P. A. Underwood*, Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istambul: 1957, Dumbarton Oaks Papers XIII, 1959, 216—228, pl. 1—8.

[101] *В. Пеūковић—Ђ. Бошковић*, op. cit. II, 23, pl. CXLVII/3.

[102] *G. Millet—A. Frolow*, La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, III, Paris 1962, pl. 19/1—2.

[103] *'Α. 'Ορλάνδος*, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς, 'Αρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς 'Ελλάδος, τόμ. Δ'/1, 'Αθῆναι 1938, 100—105; *Σ. Πελεκανίδης*, Καστοριά, I, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 140—141.

[104] *Е. С. Овчинникова*, Новый памятник станковой живописи XV века круга Рублева, Древнерусское искусство XV — начала XVI веков, АН СССР, Москва 1963, 94—118. En Dalmatie on voit également de tels exemples au XIVe siècle: cf. *V. J. Djurić*, Vizantijske i italo-vizantijske starine u Dalmaciji, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 12, Split 1960, 138. Ces sujets se voient presque régulièrement sur les mosaïques et les fresques des monuments funéraires en Italie au XIVe siècle.

[105] *V. Petković*, La mort de la reine Anne à Sopoćani, L'art byzantin chez les Slaves, I/2, Paris 1930, 217—221; *V. J. Djurić*, Sopoćani, Beograd 1963, 29—30.

[106] *Н. Л. Окуневъ*, Арилье, Seminarium Kondakovianum, VIII, Praha 1936, 251—252, pl. XII/4.

[107] *М. Пурковић*, Српски епископи и митрополити у средњем веку, Скопље 1938, 32—33, fig. 4.

[108] *В. Пеūковић*, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, 250, mentionne seulement cette composition sans la décrire.

[109] *В. Ј. Ђурић*, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, 180—181.

quemment représentés sur les murs au-dessus des tombeaux. Chilandar semble être une exception autant qu'on puisse le savoir.[110] Peut-être les fresques des tombeaux de Chilandar sont-elles les monuments rares d'un genre de décoration des tombeaux, qui ne se sont pas conservées jusqu'à nos jours.

Toujours est-il que la peinture des tombeaux de Chilandar, ainsi que les autres peintures murales du monastère, représentent un important document sur l'art médiéval du Mont Athos.

(Traduit par *Mila Djordjević*)

[110] Sur quelques unes des tombes byzantines conservées on voit les figures du Christ ou de la Vierge, mais jamais aux principaux endroits. Elles sont sur l'intrados de l'arc et non pas au milieu de la niche. Cf. *P. A. Underwood*, Notes on the Work of the Byzantine Institute in Instambul : 1955—1956, Dumbarton Oaks Papers, XI, 1958, 277, 279, fig. 9, 12.

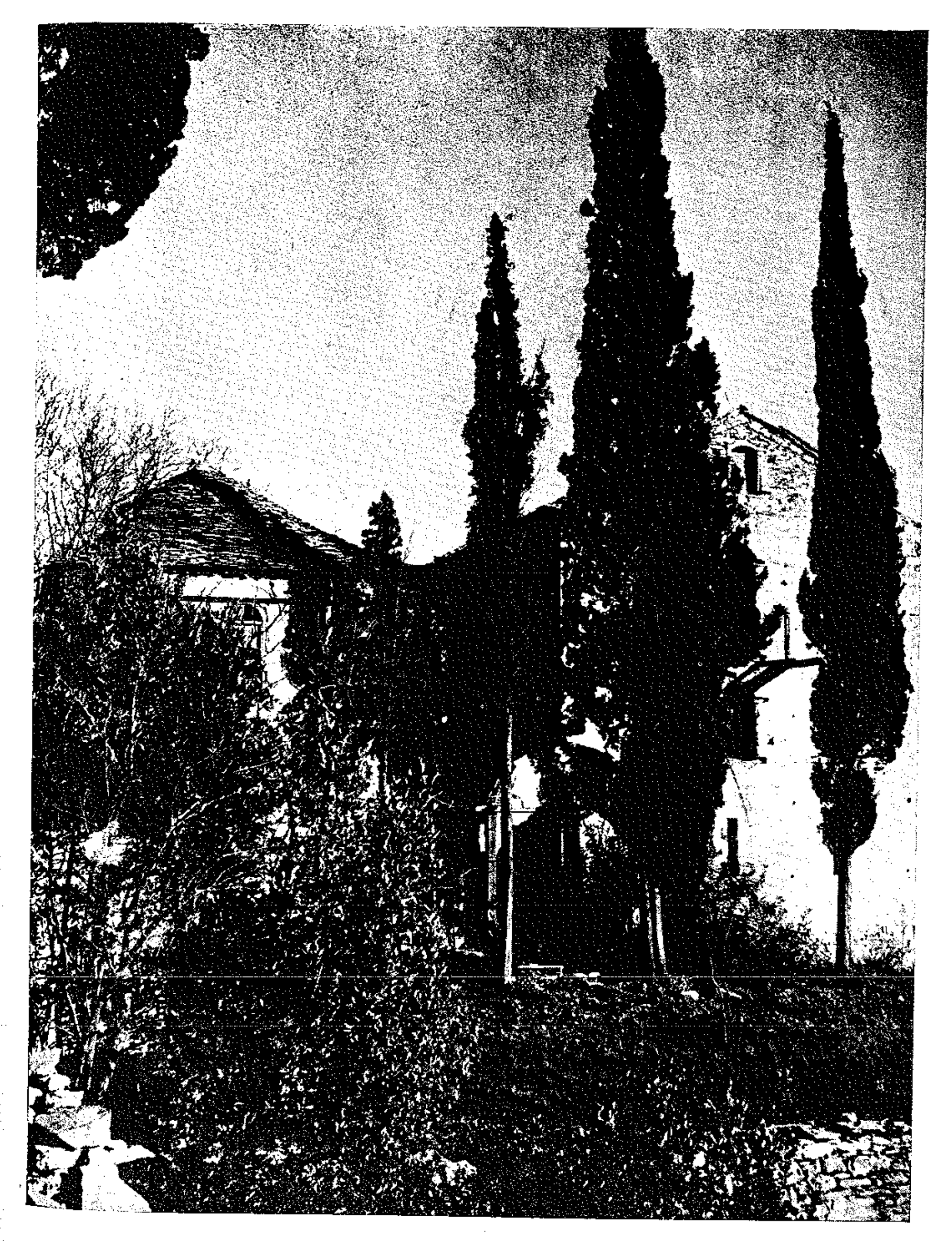


Fig. 1. Cellule de la Sainte-Trinité près de Chilandar

Fig. 2. Chapelle dans la Tour de la Transfiguration, près de Chilandar, la Vierge et le Christ, détail de l'abside, vers 1260

Fig. 3. Chapelle dans la Tour de la Transfiguration, le Christ, détail

Fig. 4. Chapelle dans la Tour de la Transfiguration, un archange, détail, abside

Fig. 5. Chapelle dans la Tour de la Transfiguration, saint Grégoire le Grand, détail, abside

Fig. 6. Tour Saint-Georges à Chilandar

Fig. 7. Chapelle Saint-Georges dans la tour du même nom, saint Paul ermite, détail, narthex, vers le milieu du XIII[e] siècle

Fig. 8. Chapelle Saint-Georges dans la tour du même nom, cycle du Canon sur les agonisants, partie est du couloir sud, milieu du XIII[e] siècle

Fig. 9. Chapelle Saint-Georges, Canon sur les agonisants, début du sixième chant: la mort du moine, détail

Fig. 10. Chapelle Saint-Georges, Canon sur les agonisants, deuxième alinéa du sixième chant: [illegible]

Fig. 11. Chapelle Saint-Georges, Canon sur les agonisants, troisième et quatrième alinéa du sixième chant: les bêtes déchirent le corps du moine

Fig. 12. Chapelle Saint-Georges, Canon sur les agonisants, troisième et quatrième alinéa du sixième chant: des jeunes gens observent la scène où figure le corps du moine déchiré par les bêtes

Fig. 13. Chapelle Saint-Georges, Canon sur les agonisants, premier alinéa du huitième chant, l'âme ligotée est attaquée par les diables, détail

Fig. 14. Chapelle Saint-Georges, Canon sur les agonisants, quatrième alinéa du neuvième chant: l'âme accompagnée d'un ange devant le Christ, détail

Fig. 15. Chapelle Saint-Georges, Canon sur les agonisants, quatrième alinéa du neuvième chant: la Vierge intercède auprès du Christ en faveur de l'âme, détail

Fig. 16. Chilandar, panorama. Au milieu de la cour le catholicon, à droite la tour Saint-Georges, au bas de la tour la plus haute la chapelle de la Synaxe des Saints Archanges

Fig. 17. Catholicon de Chilandar, le prophète Aaron, détail, pilier nord-est, vers 1319



Fig. 18. Catholicon de Chilandar, Emmanuel dormant les yeux ouverts, détail, pilier nord-est

Fig. 19. Catholicon de Chilandar, le prophète Moïse, détail, pilier sud-est

Fig. 20. Catholicon de Chilandar, Siméon (Stefan) Nemanja, détail, pilastre sud-ouest

Fig. 21. Catholicon de Chilandar, saint Sava et le roi Milutin, angle sud-ouest du naos, paroi sud

Fig. 22. Catholicon de Chilandar, le roi Milutin, détail

Fig. 23. Catholicon de Chilandar, l'archidiacre Etienne, détail, angle sud-ouest du naos, paroi est

Fig. 24. Catholicon de Chilandar, saint Nicodème, détail, au-dessus de la porte sud qui mène du naos au narthex

Fig. 25. Catholicon de Chilandar, la Nativité de la Vierge, naos, abside latérale nord. Partie centrale nettoyée des repeints du XIX[e] siècle

Fig. 26. Catholicon de Chilandar, Nativité de la Vierge, détail

Fig. 27. Catholicon de Chilandar, Nativité de la Vierge, détail

Fig. 28. Catholicon de Chilandar, Nativité de la Vierge, détail

Fig. 29. Catholicon de Chilandar, Nativité de la Vierge, détail



Fig. 30. Catholicon de Chilandar, saint Pantéléimon, narthex, mur sud

Fig. 31. Catholicon de Chilandar, saint Pantéléimon, détail

Fig. 32. Musée de Chilandar, Présentation de la Vierge au temple, icône, deuxième décennie du XIVe siècle



Fig. 33. Musée de Chilandar, Présentation de la Vierge au temple, icône, détail



Fig. 34. Musée de Chilandar, un archange, icône, deuxième décennie du XIVe siecle

Fig. 35. Musée de Chilandar, un archange, icône, détail

Fig. 36. Saint-Basile sur le mer (tour Hrusija)

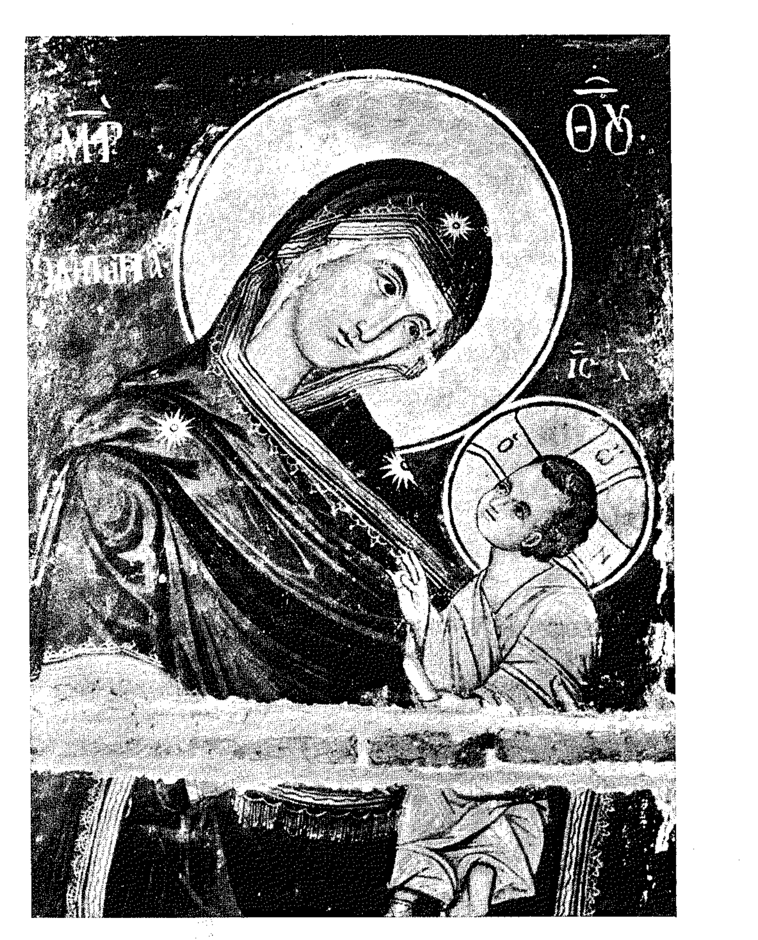


Fig. 37. Saint-Basile, la Vierge Hodigitria, détail, pilier nord-est, vers 1330 avec repeints du XIXe siècle

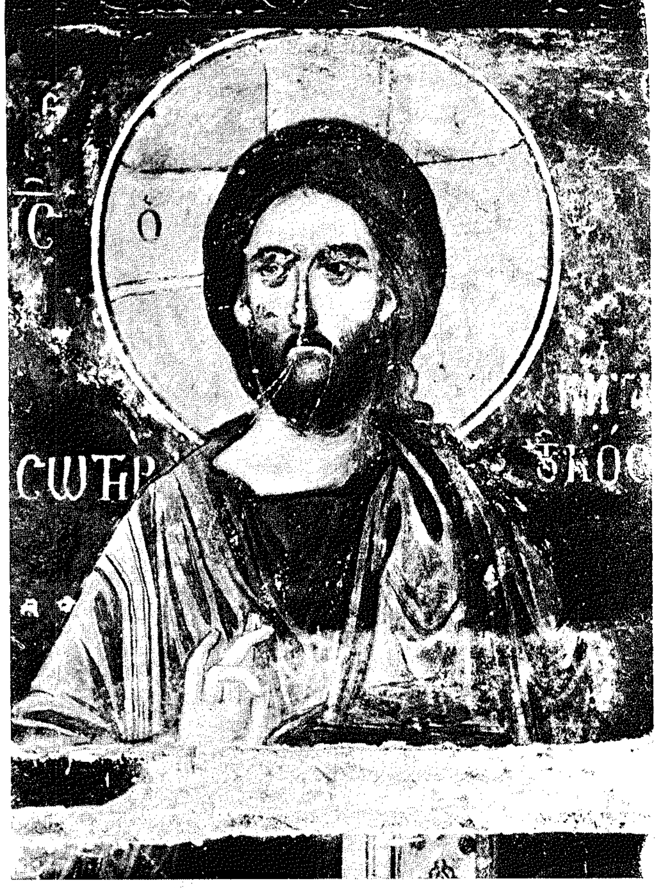


Fig. 38. Saint-Basile sur la mer, le Christ, détail pilier sud-est, vers 1330 avec repeints du XIXe siècle

Fig. 39. Chilandar, Tour Saint-Sava et paracléseion de la Synaxe des Saints Archanges

Fig. 40. Paracléseion des Saints-Archanges, Philoxénie d'Abraham, détail, couloir sud, paroi ouest, fin du XIV[e] siècle

Fig. 41. Paracléseion des Saints-Archanges, Philoxénie d'Abraham, détail

Fig. 42. Paracléseion des Saints-Archanges, Philoxénie d'Abraham, détail

Fig. 43. Paracléseion des Saints-Archanges, l'Obole de la veuve, couloir sud, paroi est

Fig. 44. Paracléseion des Saints-Archanges, l'Obole de la veuve, détail

Fig. 45. Paracléseion des Saints-Archanges, le prophète Zacharie, détail, couloir, mur sud, angle sud-est

Fig. 46. Paracléseion des Saints-Archanges, le prophète Daniel, détail, couloir, mur sud, fenêtre est

Fig. 47. Paracléseion des Saints-Archanges, le prophète Malachie, détail, couloir, mur sud, fenêtre est

Fig. 48. Paracléseion des Saints-Archanges, le prophète Michée, détail, couloir, mur sud, trumeau entre la fenêtre est et la fenêtre centrale

Fig. 49. Paracléseion des Saints-Archanges, le prophète Elisée, détail, couloir, mur sud, fenêtre centrale

Fig. 50. Paracléseion des Saints-Archanges, le prophète Sophonie, détail, couloir, mur sud, fenêtre centrale

Fig. 51. Paracléseion des Saints-Archanges, saint Procope, détail, couloir, mur sud, trumeau entre la fenêtre centrale et la fenêtre ouest

Fig. 52. Paracléseion des Saints-Archanges, le prophète Jérémie, détail, couloir, mur sud, fenêtre ouest

Fig. 53. Paracléseion des Saints-Archanges, le prophète Habacuc, détail, couloir, mur sud, fenêtre ouest

Fig. 54. Musée de Chilandar, saint Théodore, icône, détail, fin du XIVe siècle



Fig. 55. Musée de Chilandar, saint Théodore, icône



Fig. 57. Catholicon, tombeau avec la *fresque* de la Vierge Pelagonitissa, détail

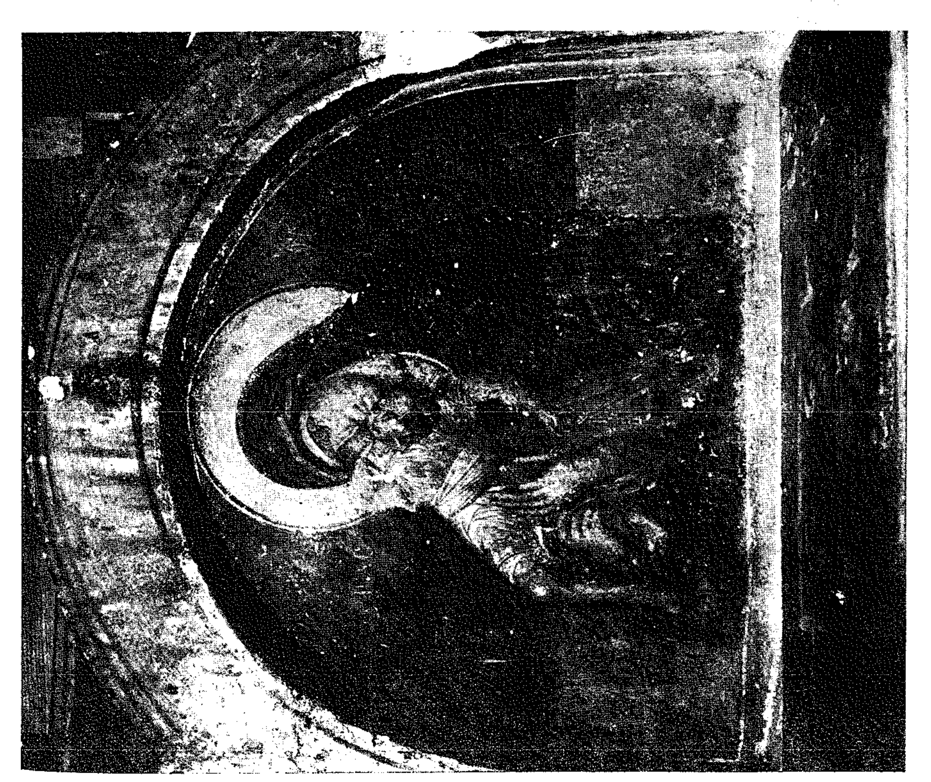


Fig. 56. Catholicon, tombeau avec la fresque de la Vierge Pelagonitissa, naos, angle nord-ouest, troisième quart du XIVe siècle

Fig. 58. Catholicon, tombeau avec la fresque de la Vierge Pelagonitissa, saint Sava, saint Siméon, détail, narthex, paroi sud, troisième quart du XIVe siècle

Fig. 59. Catholicon, tombeau de Repoš Castriote, narthex, paroi nord, 1431



Fig. 60. Catholicon, tombeau avec la tresque de la Vierge Achéiropoïète, détail, narthex, paroi ouest, XIVe/XVe siècle avec repeints ultérieurs

SEMAVI EYICE, Istanbul

UNE NOUVELLE HYPOTHESE SUR UNE MOSAÏQUE DE SAINTE SOPHIE A ISTANBUL

L'objet du communiqué que je me propose d'exposer est le fameux panneau en mosaïque qui représente l'Impératrice Zoé la Porphyrogénète et son mari Constantin IX Monomaque. Le panneau se trouve dans la galérie sud de Sainte Sophie à Istanbul (fig. 1). Cette mosaïque remarquable, mise au jour entre les années 1935—1938 possède une particularité qui illustre la vie si agitée de cette princesse byzantine. Même le spectateur non spécialiste remarquera tout de suite que ce panneau porte les traces d'un remaniement assez important. A savoir:

1. La tête de l'empereur a été changée (fig. 2, 3).
2. Le nom de l'empereur a été changé en deux endroits:
   a. En haut, à gauche, dans la belle inscription monumentale (fig. 4).
   b. En bas, sur l'acte qui se trouve entre les mains de l'Impératrice (fig. 5).
3. La tête de l'Impératrice a été changée (fig. 5, 6).
4. *Peut-être* la tête du Christ Pantocrator aussi aurait subi un remaniement (fig. 7).

M. Thomas Whittemore dans son troisième rapport explique[1] les particularités de ce fameux panneau. Selon lui:

1. Le panneau, à l'origine, devait représenter l'Impératrice Zoé, avec son premier mari, Romain III Argyre (1028—1034) et les deux inscriptions devaient porter le nom de celui-ci.

2. Le jeune Michel V (1041—1042), lorsqu'il usurpa de l'empire et renvoya sa bienfaitrice Zoé en exil, se hâta aussi en *damnatio memoriae* de faire gratter son effigie.

3. Avec la restauration du portrait de Zoé, on représenta de nouveau l'Impératrice en y ajoutant les noms et le portrait de son dernier mari, Constantin IX Monomaque (1042—1055).

---

[1] *Th. Whittemore,* The mosaics of Hagia Sophia at Istanbul—Third Preliminary Report Work done in 1935—1938 : The Imperial Portraits of the South Gallery, Oxford 1942.

4. Faute d'une explication plausible, il se peut que le visage du Christ aussi fût changé purement pour des raisons stylistiques.

Cette hypothèse et l'interprétation que nous avons résumées en quatre points se basent sur les données historiques de Psellos et semblent concorder avec celles-ci. Mais le regretté Prof. Dr. Alfons Maria Schneider ne les avait pas trouvées suffisamment fondées, »*Mir scheint das alles jedoch wenig überzeugend*« disait-il, et ses objections étaient les suivantes:[2]

1. Un remaniement sur le visage de Zoé et du Christ sont peu probables. S'il y manque quelques cubes de mosaïque cela doit être par pur hasard: »... *allein das mag sehr wohl Zufall sein*...« dit-il.

2. Michel V, avait fait emprisonner Zoé et fait son coup d'Etat la nuit du 18 à 19 Avril et il' l'avait exilée tout de suite, mais déjà le 20 il était lui-même déchu. Or dans ce laps de temps il devait avoir des occupations beaucoup plus importants que de songer à faire détruire l'éffigie de Zoé. *(In dieser kurzen Spanne dürfte er wohl Wichtigeres zu tun gehabt, als das doch ziemlich versteckte Mosaik zerstören zu lassen).*

3. Un *damnatio memoriae* est complétement à rejetter car en ce cas on aurait gratté le nom de Zoé.

4. Donc selon A. M. Schneider la seule explication plausible serait d'accepter un remaniement partiel se rattachant uniquement aux diverses mariages de Zoé la Porphyrogénète.

Entre ces deux points de vue différentes nous remarquons que:

1. La tête et le nom de l'Empereur aient été changés, c'est sûr et certain.

2. Il est très douteux que la tête du Christ Pantocrator soit changée.

3. Contrairement à l'idée du Prof. A. M. Schneider, je suis d'avis que la tête de Zoé porte des traces de remaniements très visibles (cf. fig. 6).

4. Par contre son nom n'a subi aucune défiguration, un *damnatio memoriae* est donc inadmissible(fig. 8).

Avec ces données je veux bien proposer la nouvelle hypothèse suivante:

Si sur le panneau, les visages du couple et les noms de l'Empereur sont grattés pour être remplacer par d'autres, tandis que le nom de l'Impératrice soit resté intact, on peut envisager une seule explication:

Le panneau en question aurait été fait non pas pour Zoé fille du Constantin VIII et un de ses nombreux maris, mais pour

[2] *A. M. Schneider*, Fund -und Forschungs-Bericht : Türkei 1943, dans „Archaeologischer Anzeiger" (1944—45), col. 71—73.

un autre couple impérial. Un couple qui chronologiquement est antérieur au règne de Zoé et dont l'Impératrice est un homonyme de celle-ci.

Dans ce cas, le panneau a été réutilisé par Zoé, même peut être à maintes reprises selon ses mariages successifs.[3]

Cette nouvelle hypothèse que je me permets de soumettre à l'approbation aussi bien qu'aux critiques, me semble être celle qui soit la plus véridique. D'autre part je laisse aux historiens d'établir l'identité des vrais donateurs de ce panneau. Les noms du Léon VI (886—912) et de ses deux femmes successives, Zoé fille de Stylianos Zaoutzès, morte en 896 et Zoé Carbonopsina viennent à l'esprit[4]. Léon, Empereur pieux s'intéressa singulièrement à la Grande Eglise. Certes dans ce cas on peut faire une objection fort convaincante: Le nom du Léon est trop bréf pour occuper la surface grattée qui occupe actuellement le nom du Constantin. Déjà Whittemore avait envisagé les possibilités d'y loger le nom du Mikhael (Michel) IV (1034—1041) deuxième mari de Zoé la Porphyrogénète[5]. Il avait trouvé l'espace sensiblement large pour + ΜΙΧΑΗΛ et juste suffisante pour + ΡΩΜΑΝΟϹ. Le même espace est sans doute beaucoup trop large pour + ΛΕΩΝ. Mais je ne sais pas si on pourrait bâtir des hypothèses suffisamment fondées au sujet d'un espace dont l'étendue originale est à peu près impossible d'établir et sur la grandeur des caractères et de leurs intervalles qui selon toute probalité n'étaient pas d'une exactitude et d'une égalité rigoureuse.

La communication fut suivie des remarques de M. O. *Demus*.

[3] Psellos, Chronographie, éd. *E. Renauld*, Paris 1926; cf. en outre, *G. Schlumberger*, L'Epopée byzantine à la fin du Dixième siècle: III, les Porphyrogénètes Zoé et Théodora, Paris 1905.

[4] Les péripéties des quatre mariages de l'Empereur Léon VI ont été décrites par *Ch. Diehl*, Figures Byzantines, Paris 1930 (11. éd.) p. 181—215.

[5] *Th. Whittemore*, Third Report, p. 18, fig. 1.



Fig. 1.

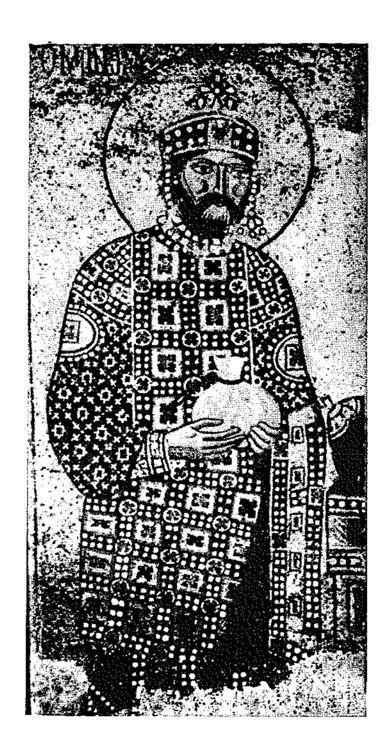


Fig. 2.



Fig. 3.

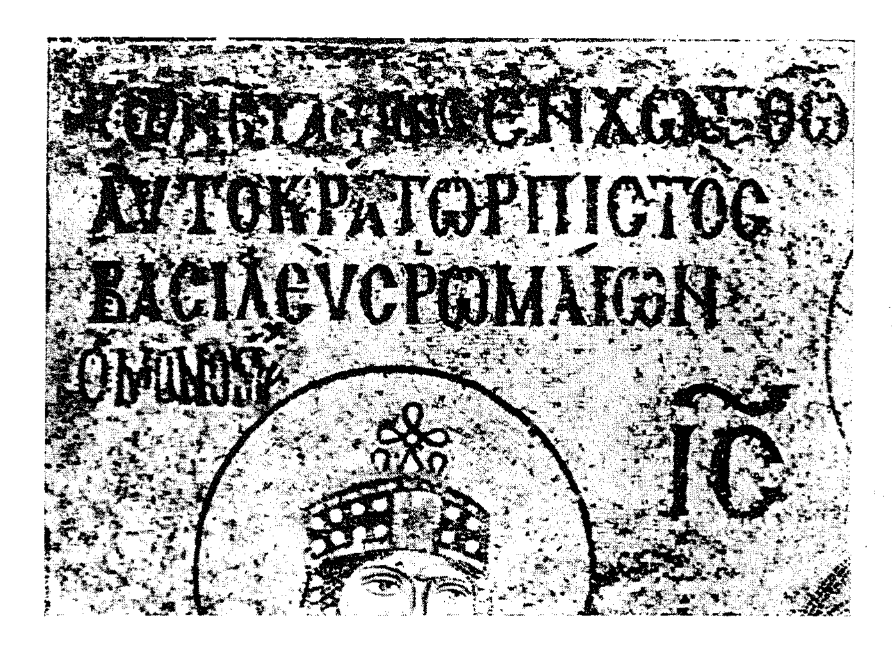


Fig. 4.



Fig. 5.

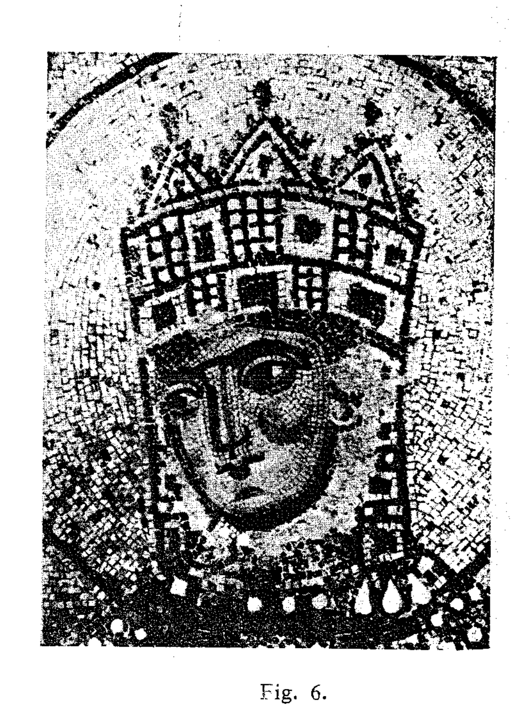


Fig. 6.



Fig. 7.

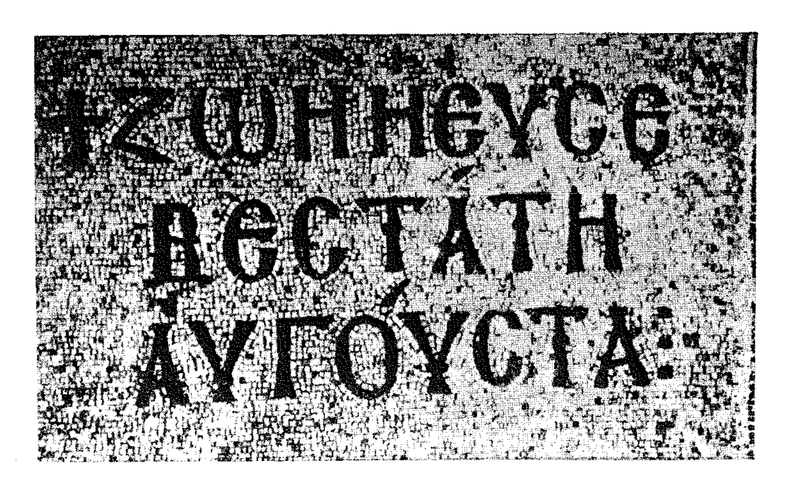


Fig. 8.

WILLIAM H. C. FREND, Cambridge

THE BYZANTINE CHURCH AT KNOSSOS[1]

The site of the Minoan palace at Knossos was not re-occupied in Classical times ,but on a level plateau standing to the north a considerable town flourished in the Hellenistic and Roman period. Beyond this town lay the cemeteries, and it was there that in 1953 workmen putting down a drain for the new hospital came upon mosaic pavements. These proved to belong to a Byzantine church dating to the late 5th or early 6th century A. D.

It took four months' excavation distributed in the years 1955, 1957, 1958 and 1960 to explore the whole site. The church was revealed as a building 21.50 m. long and 12.09 m. wide. A narthex opened on to the central nave, which was flanked by two side-aisles, and a small butt-ended apse at the east end. There were no transepts, and no evidence for a baptistery, but on the south side were the foundations of a small rectangular tower. The church had been built symmetrically, the narthex, and the aisles being of approximately the same width (3.10 m.). (See Plan.) The pattern of the mosaics in the marthex and south aisle was identical, namely an equal-armed cross enclosed in octagons within a border of guilloches. The arms of each cross were composed of diamonds picked out in red, orange, blue, and white mosaic, meeting in a central point. In the north aisle the pattern had also been geometric, a series of panels filled with circles and interlaces. There had been also a fine geometric mosaic in the chancel, which had unfortunately been almost destroyed by robbing. This had been severe over the whole of the west end of the site. The walls had been razed to ground level, and little more than foundation trenches of the apse and north wall remained. It seems that an effort had been made to remove every usable stone. As a result very little datable architectural fragments were recovered. The robbing may have been in connection with the Venetian fortifications of Candia, as a few Venetian coins were found in the robber-trenches.

[1] A full report of this site is being published in Paper of the British School of Athens, 57, 1962.

Nonetheless, the site repaid careful excavation. It was noticable from the outset that the basilica had been built no less than 40° off the normal east-west orientation. In addition, the builders had given themselves a wholly unnecessary amount of trouble in their choice of site. They had built the west end into the steep slope of a hill, while at the east end they had had to import no less than 2.50 metres of rubble from the nearby ruins of the Hellenistic-Roman city of Knossos in order to form a level platform on which to build. Only a few yards to the north the ground was comparatively level.

The reasons for their choice, however, became clear. The ground on which the church stood was honeycombed with graves. No less than 50 separate burials, excluding interments without identifiable covering, were found beneath or adjacent to the church. Most of these were substantial, stone-lined tombs, covered with heavy limestone capstones. In the few cases where they had not been filled in by the Byzantine builders they contained skeletons lying on their backs facing S. E. Except for glass phials and occasionally a bead, ear-ring, or personal trinket, they were devoid of grave-goods, a remarkable contrast to the solid and elaborate nature of the tomb itself. Moreover, it became perfectly obvious as the excavation proceeded that a large proportion of these tombs had been laid out as a group, and in addition, that the church had been planned so as to cover this group exactly. There were also some which played an important part in the builders' scheme.

The first thing which would strike anybody who entered the nave from the narthex would be a large and ornately decorated tomb filling the north-west corner of the nave. It was 2,50 m. long and 0,90 m. wide and stood 0,37 m. above floor-level. The top had been covered with a striking design in *opus Alexandrinum*, that is of cubes of marble and porphyry of various sizes and set in a pattern. Over the place where the head would have lain a small round decorated Late Minoan bowl of black gypsum had been inserted. A hole had been bored through the bottom, and then through the cap-stone into tomb itself. This may have been for libations, on the analogy of usages known in the African Church at this period. At some later time the marble decoration at the east end of the tomb had been removed and replaced by fragments of marble slab roughly set in white plaster. Clearly, the occupant had been regarded as someone exceptional by the Christians who used the church. This tomb, however, lay on exactly the same axis as other tombs in the church, notably one containing six bodies at the south entrance to the narthex, along which the narthex wall seemed to have been aligned. There was only one skeleton in it, who was found lying stretched out on his back and facing as usual S. E. The head, however, except for a small fragment of jaw-bone was missing; and the possibility of its having been removed by the Christians as a relic must be rechoned with, in view of the

opening of the tomb in the lifetime of the Church. Dating evidence was not completely lacking from among the tombs in the cemetery. A gold ear-ring from one could be dated to the first half of the third century A. D., and a bronze coin of Constantine II, dated to 328 A. D. was found in another. It seems probable that the cemetery was in active use between 200—350 A. D.

Another feature which the builders had heeded was a small rectangular enclosure which underlay the centre of the nave. Here, there had been in the first place two tombs oriented N. E. — S. W. lying side by side. At a later stage no less than eleven skeletons had been buried on this spot, and among their remains was found a new bronze coin of the emperor Maximian (286—305). Associated with this later group of burials was rough walling above which the church had been built.

It should be emphasized that no specifically Christian remains were found in these tombs. But their careful and indeed costly construction, compared with the poverty of the grave goods, is striking. We know the importance which the early Church attached to its *areae* or cemeteries, and these would be found outside the city walls. In Roman North Africa the Christian quarter of a city often grew up on the site of the early Christian cemetery. Knossos, too, had a bishop by A. D. 170.[2] Some of the earliest tombs on the site were simple tile-graves and these may date to that period. All in all, the indications are that the Byzantine church was built in order to cover a particular group of graves, some of which, dating to the 3rd and early 4th century were singled out for special honour. We may have found here the Christian *area* of Knossos and the church by which later generations honoured its memory. The church had a life long enough for parts of the mosaic to become worn. In the end it fell into decay. Vegetable silt covered the floors, thus preserving the mosaics from destruction. In the last phase there was evidence for domestic occupation in the tower and annexes on the north side. How long this lasted is not known. No Arab pottery was found, but fragments of early types of Byzantine glazed pottery were recovered from the deep hill-wash which gradually obscured the site. It seems unlikely that the site continued in use after the end of the ninth century.

[2] Eusebius, Historia Ecclesiastica, iv. 23.

KNOSSOS
BASILICA

PLAN SHOWING THE
WALLS AND MOSAICS

LEGEND

Extant walls of church

Additions to church

Later buildings

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

SCALE OF METRES

Fig. 1.

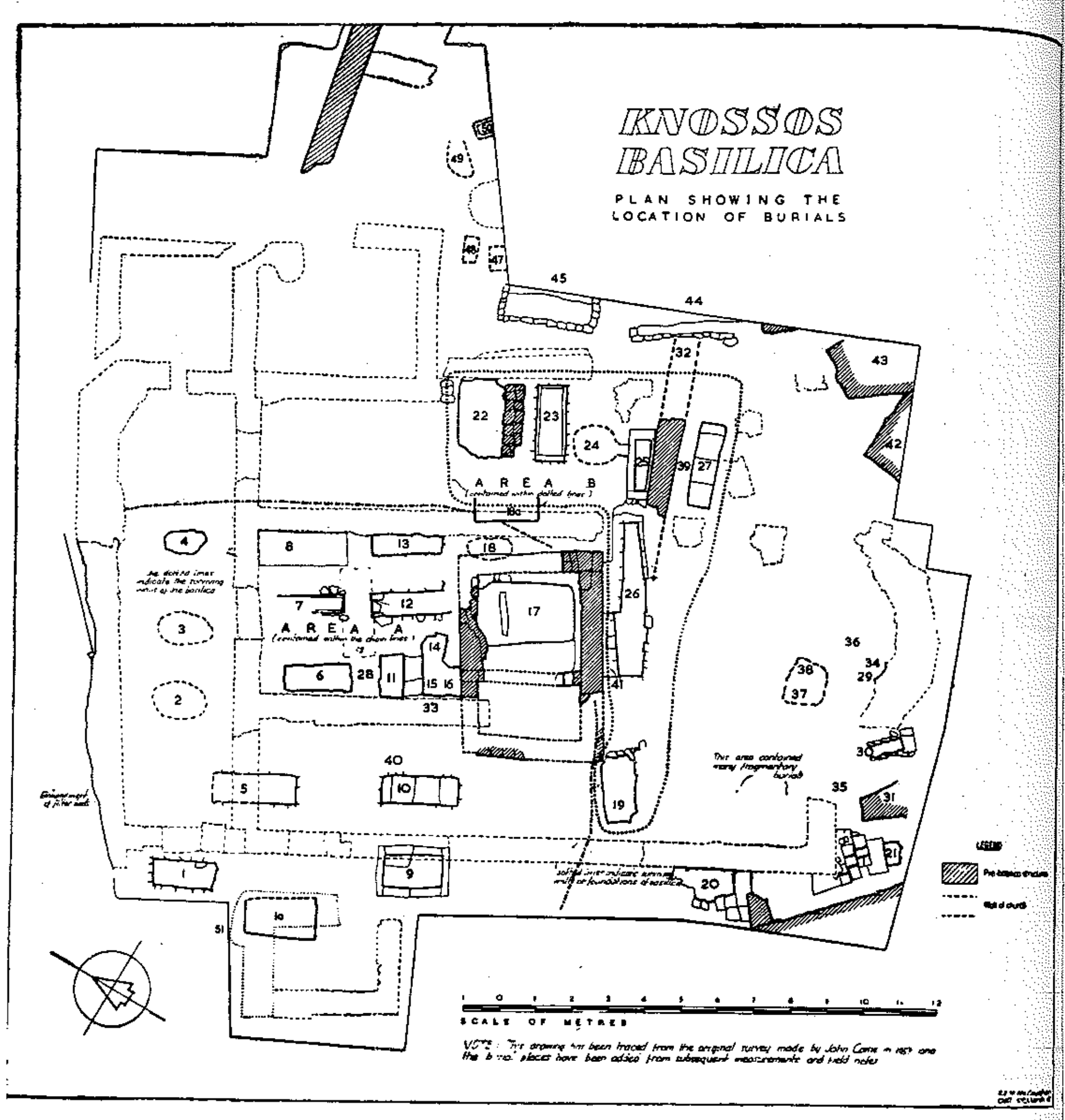


Fig. 2.

GEORGE P. GALAVARIS, Montreal

OBSERVATIONS ON THE DATE OF THE APSE MOSAIC OF THE CHURCH OF HAGIA SOPHIA IN CONSTANTINOPLE

There has been a great diversity of opinion concerning the date of the mosaic in the apse of the church of Hagia Sophia in Constantinople. This mosaic representing the Virgin and Child seated on a backless seat, a *thokos*,[1] has been dated from the eighth to the fourteenth centuries. The considerable discussion to which this mosaic has given rise, is the result of insufficient knowledge concerning the following problems: the problem of determining the extent of restoration or restorations that the eastern part of the church underwent, and their effect on the decoration; the problem of collecting and adequately interpreting the literary evidence pertaining to the history of the eastern part of the building and its decoration; the problem of style. Obviously the interrelationship of these problems suggests that a conclusive answer cannot be reached by isolating the problem of style and seeking the solution of the whole issue there. This has been proved by the inability of scholars to agree upon a date. It is not our intent to claim the final solution to the problem in this paper. Our purpose is to record some observations we have made, which may prove significant.

A representation of the Virgin and Child on a thokos similar to the one in the apse, but not identical, forms part of the mosaic in the southern vestibule of the same church[2] and is dated variously from the ninth to the twelfth centuries. The most important difference between the two mosaics concerns the rendering of the thokos and its furnishings. While in the mosaic of the southern vestibule the seat is tall and narrow, frontally viewed, and furnished with one cushion, that in the apse mosaic is lower, wider, as if seen from above, and has two cushions. Moreover the Virgin and Child on a thokos appears on a series of seals used by the

[1] The Byzantine Institute, Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul, Album, Boston 1950, pls. 24—29.

[2] *T. Whittemore*, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Second Preliminary Report 1933—1934, (The Mosaic of the Southern Vestibule), Oxford 1936.

patriarchs of Constantinople. An iconographic study of these seals has resulted in the observations recorded here, which constitute new evidence concerning the dating of the apse mosaic.

I. After the iconoclasm and until the fall of Constantinople the patriarchal throne of the capital of the Empire was occupied by seventy four patriàrchs. We were able to study the iconography of the seals of thirtyeight patriarchs. The missing seals belong to various periods and the gaps are such as to suggest that a change in the present evidence, although not impossible, is rather unlikely.

The earlier patriarchal seals after the iconoclastic period beginning with Photius' ascent to the patriarchal throne (26 Oct. 877) show on the obverse the Virgin of the Standing Hodegetria type.[3] However, beginning with Constantine III (1059—1063) there appear on the patriarchal seals the Virgin and Child seated on a thokos. Constantine's seals and also those of his successors recall the vestibule mosaic in a more particular way, since they, too show Mary seated on a narrow, tall thokos, depicted frontally and furnished with one cushion.[4] The last certain example that bears this iconographic type unaltered belonged to the patriarch Theodore II (1216). But it is possible that the seals of Methodius II (1240) bore the same type also. It is in this period, that is the period of the Latin conquest and after the year 1240, that this type of the Virgin and Child on a thokos was abandoned. It reappeared, however, on the patriarchal seals sometime between the years 1355—1379 and remained in use until the end of the fifteenth century. The thokos on the seals of this period presents the following features: it is wide, low, and furnished with two cushions, thus recalling the mosaic of the apse and not of the vestibule.[5]

II. The definite iconographic relationship between the two mosaics and the representations of the Virgin and Child on the patriarchal seals raises the question of the iconographic sources of the seals which must be either the same as these of the two mosaics, or the mosaics themselves. If the latter is the case then the seals, as dated specimens may perhaps help answer the question of the date of the two mosaics.

[3] For a seal of Photius see *A. Grabar*, Iconoclasme byzantin, Dossier archéologique, Paris 1957, fig. 59.

[4] See, for example, the seal of Eustratius (1081—1084) reproduced in *J. Ebersolt*, „Sceaux byzantins du Musée de Constantinople", Revue Numismatique, 4 s., 18 (1914), pl. VIII, 10.

[5] See, for example, the seal of the patriarch Neilus (1379—1388) reproduced in H. Omont, „Diplomes originaux de patriarches de Constantinople", Bulletin de la Societè nationale des Antiquaires de France 1898, p. 299.

Types on seals are as a rule copies of portable icons or of monumental compositions. But images on portable icons on the whole have special names, or attributes. These do not appear on the seals which, therefore, cannot depend on an icon. On the contrary the abbreviations for Mother of God (MP-ΘV) suggest a type taken over from a monumental composition, probably in a church with which the owners of the seals were closely connected; for a number of independent studies dealing with types on seals and their relevant problems, have shown an existing relationship not only between the owner of the seal and the chosen device, but also often between him and the place where the model for his device is located. The similarities between the type on the patriarchal seals and that of the mosaics, the fact that the church was the patriarchal see and therefore directly related to the patriarchs, and among the clergy of Hagia Sophia, the almost exclusive use of this particular type by the patriarchs — all these constitute good evidence for establishing the mosaics of Hagia Sophia as the sources of the patriarchal seals. The patriarchs would, then, be using as their official device a type which was in their own church. But did the seals copy first one of the mosaics, i. e., from 1059—1216 the vestibule mosaic, and then from 1355 and later the apse mosaic, or did they derive throughout from only one of the two? The first possibility seems unlikely because the apse is more important and therefore the more likely to be copied. Furthermore the vestibule mosaic is closely associated with the cult of the emperor from whose authority the patriarchs struggled to free themselves, a fact which renders the possibility of the patriarch's choosing the vestibule mosaic as the model of their seals unlikely. It seems more probable to assume that the patriarchs have always copied the apse mosaic, and that the seals do not derive from the vestibule mosaic.

As it is unlikely that the seals copy the vestibule mosaic, one concludes that the two phases of the representation of the Virgin and Child on a thokos appearing on the seals reflect two phases in the history of the apse mosaic. That is the representation on the patriarchal seals in use after 1355 must be related to the present apse mosaic, while that on the seals of the period 1059 and later must be related to an earlier decoration in the apse. In other words the present apse mosaic is a replacement of an earlier one. This replacement according to the evidence of the seals must have been made between the years 1355 and 1379. It is very probable that it was on the occasion of the dedication of the new mosaic that the patriarchs decided to adopt once again the Virgin and Child on a thokos on their seals. This conclusion is strengthened by other evidence. The date 1355 is very close to the year 1346 when the eastern part of the church was seriously damaged, and to the years 1354 or 1356 when the ensuing repairs ended. This does not seem a mere coincidence, but supports the

view that an earlier mosaic was then replaced by the present one owing to the damage to the decoration of the church.

The earlier apse mosaic reflected on the seals of the period 1059 and later would have been mounted in the apse before the year 1059. How much earlier one does not know. It can only be said that the copying of the earlier apse mosaic could have begun neither immediately nor too long after its completion, and it seems rather unlikely that this mosaic existed in the apse prior to the beginning of the eleventh or the very end of the tenth century. These dates seem more plausible since possibly the lengthy repairs carried out in Ḥagia Sophia after the big earthquake of 989 provided the occasion for replacing a still older mosaic.

III. The conclusion that the present mosaic of the apse was a fourteenth century (early part of the second half of the century) replacement of an earlier one, depicting the same iconographic type of the Virgin and Child, i. e., the Virgin and Child on a thokos, is further strengthened by thé results of a study of this type in other churches connected with the capital. In these churches the type presents the same two phases and with the same chronological relationship as that between the seals and the mosaics of Hagia Sophia: early examples (Hagia Sophia, Thessalonica, Hosios Loucas, Phocis, and Daphni, Attica) recall the vestibule mosaic and the seals of the first period, while a later example (Peribleptos, Mistra) recalls the type as it is depicted in the present apse mosaic and on the seals of the later period.

IV. But what was the decoration of the apse of the church of Hagia Sophia before the end of the tenth century? If one accepts the theory that the images of the patriarchal seals of this still earlier period by analogy may reflect the decoration of the apse, then the theme of the apse would have been a Standing Hodegetria. It so happens that this speculation, in its turn, coincides with the evidence found in a passage from one of Photius' homilies, which has been brought forth by Dr. C. Mango. Possibly, then, a Standing Hodegetria was the image that preceded that of the Virgin and Child on a thokos which was introduced in the apse at the end of the tenth or the beginning of the eleventh century and was restored to its present condition in the fourteenth century.

La communication fut suivie des remarques de M. *A. Ammann* et M. *H. Buchwald.*

VERENA HAN, Beograd

UNE COUPE D'ARGENT DE LA SERBIE MÉDIÉVALE

Malgré des renseignements relativement nombreux donnés par les sources écrites sur la vaisselle des métaux précieux, travaillée et utilisée en Serbie médiévale, le nombre d'exemplaires qu'on pourrait situer avec certitude à cette époque est assez restreint. Le fonds modeste de cette vaisselle s'est enrichi en 1956 d'une coupe, inconnue jusqu'à présent. Elle fut achetée à un particulier du village de Temska près de Pirote (Pirot) pour le Musée Ethnographique de Belgrade[1]. De plus amples données sur la trouvaille de cet objet nous sont restées inconnues.

C'est une coupe en argent repoussé de forme elliptique[2] (figs. 1, 2). Son pied ovale a huit enflures semi-sphériques et il est enroulé, à sa partie superieure, par un fil torsadé. Dixhuit cannelures partent du bord lobé du récipient et — en se retrécissant — vont vers son fond rectangulaire. Le fond est orné d'un médaillon, travaillé à part. Sur ce médaillon est gravé une panthère, orientée vers la gauche (fig. 2). La surface, légérement enfoncée autour de la bête, est recouverte par de l'émail de couleur cobalt. De petits traits gravés sur le corps de l'animal sont remplis de ce même émail. Le procédé de l'émaillure du médaillon représente une combinaison de l'émail champlevé et de celui de basse taille. Aux parties où l'émail s'est détaché du fond, on voit la surface de l'argent fortement striée. La coupe n'est pas marquée de poinçon.

L'étude de la vaisselle médiévale serbe en métaux précieux est restée jusqu'à présent assez fragmentaire. Les premières mentions sur ce sujet se rattachent aux recherches de St. Stanojević, J. Enčev-Vidju, J. Petrović i M. A. Purković, datant de la troisième

[1] La coupe a été acheté par Mme Persida Tomić, conservateur du Musée Ethnographique, et c'est elle qui me l'a concédé en vue d'étude, ce dont je lui exprime ma plus grande reconnaissance.

[2] Dimensions de la coupe: H. 6 cm, L1. 7 cm 5, L2. 5 cm 3; du médaillon: L. 6 cm 7 × 5 cm. P. 255 gr.; la pureté de l'argent 970/1000.

et quatrième décade de notre siècle[3]. Des apperçus sporadiques de cette branche de la toreutique serbe apparaissent de même durant ces dernières vingt années[4]. Les résultats de ces recherches n'ont pourtant pas encore donné de reponses plus complètes à certains problèmes, surtout dans le domaine du style, concernant ces objets. Néamoins, les études faites jusqu'à présent, les situent avec certitude au XIVe et au XVe siècle.

L'analyse du style de la vaisselle médiévale en métaux provenant des régions centrales et orientales des Balkans, a prouvé qu'elle évoque par ses types — au moins jusqu'au milieu du XIVe siècle — la tradition antique en prépondérance. Son décor, par contre, comprend, en plus des éléments locaux, des réminiscences sassanides, byzantines et islamiques. Au cours de la seconde moitié du même siècle apparaissent, à côté de ces composantes de style, des éléments romans et gothiques. Ce développement spécifique du style de la toreutique des régions centrales et orientales des Balkans, se reflète en pleine mésure sur de la vaisselle en métaux de la Serbie médiévale. Ainsi, le récipient en argent partiellement doré, avec le nom gravé du tsar Duchan (Dušan, 1331—1355) et l'aigle héraldique à deux têtes[5] est proche, par sa forme, de la patère antique ou de son dérivé byzantin[6]. Par contre, l'ornement de feuillage ciselé à la base de la poignée fragmentée de cette coupe, montre par sa tendence vers une conception réaliste de la flore, des rapprochements aux éléments de style transitoire romano-gothique. Le grand plat d'argent du Tchusmen (Čuzmen)[7], sevaste du tsar Duchan rappelle, par son type, les plats antiques romains[8] et ces dérivés, patènes paléochretiennes et byzantines. Le récipient elliptique en vermeil, trouvé dans une tombe de la

[3] *Cт. Cтанојевић,* Посуђе севаста Чузмена, Реч и слика, фебруар 1927, 109—111; *И. Енчевъ-Видю,* Единъ стариненъ сребрен тасъ, Изв. Бълг. Арх. Инс. V, София 1929, 357—329; *J. Петровић,* Српско средњевековно благо у Стобима, Уметнички преглед 4—5, Београд 1940, 108—109; *M. A. Пурковић,* Наше старо посуђе, Уметнички преглед 10, Београд 1940, 309—312.

[4] *M. Ћоровић-Љубинковић, Ђ. Мано-Зиси,* Осврти на примењену уметност у Србији кроз векове, Музеј примењене уметности, Београд 1951, 10—11; Уметничка обрада метала, (Catalogue de l'exposition), Музеј примењене уметности, Београд 1953, 19; Уметничка обрада метала народа Југославије кроз векове (Catalogue de l'exposition), II, Београд, 1956, 17.

[5] *M. A. Пурковић,* Наше старо посуђе, Уметнички преглед 19, Београд 1940, репр. п. 310; *Ђ. Мано-Зиси,* Српски средњевековни накит, Уметнички преглед 1, Београд 1941, 21; Уметничка обрада метала (Catalogue de l'exposition) Београд 1956, II, 17, № 166.

[6] *L. Matzulewitsch,* Byzantinische Antike, Berlin—Leipzig 1929, Taf. 12, 16, 17.

[7] *Cт. Cтанојевић,* op. cit., 109—111; Уметничка обрада метала (Catalogue), I, fig. 29, II, 17, № 165; *M. A. Пурковић,* op. cit., 311.

[8] Ce plat montre des analogies très proches avec celui de l'empereur Licinius (308—324), marqué du poinçon de la ville de Nisch (Niš, Naissus) en tant qu'endroit de production; *R. Noll,* Vom Altertum zum Mittelalter, Kunsthistorisches Museum, Wien 1958, 15—16, Abb. 12.

basilique au baptistère à Stobi[9] présente une symbiose des éléments antiques byzantinisants, déjà dégénérés (les cannelures interrompues) et des ceux du style transitoire romano-gothique (ornement de feuillage, médaillos héraldiques). D'après la monnaie fouillée au même endroit, la coupe de Stobi est datée des dernières décades du XIVe siècle. Une coupe elliptique, marquée des lettres cyrilliennes, provenant du trésor de Gogoschi (Gogoşi) en Roumanie[10] rappelle, par son type et style, ainsi que par le procédé technique, la coupe de Stobi. D'après la monnaie trouvée au même endroit, la coupe de Gogoschi est de même datée des dernières décades du XIVe siècle. Ces faits permettent de supposer que ces deux coupes proviennent du même atelier. Le hanap en vermeil, faisant partie du trésor trouvé à Gorno Orizari en Macédoine[11], qu'on pourrait dater avec plus de précision de la deuxième moitié du XIVe siècle, est par son ornement — noeud, concavités ovoïdales — proche aux coupes et aux calices gothiques. Le portrait gravé du couple de fiancés sur un médaillon en argent, trouvé de même à Temska, appartenant à une coupe, aujourd'hui perdue, confectionnée quelques parts dans les régions centrales des Balkans vers la fin du XIVe siècle, confirme le rattachement direct à l'iconographie chevaleresque de l'Occident[12]. Le fond de la coupe ronde en argent, trouvée près de Vrschatz (Vršac, Serbie du Nord-Est) et datant de la fin du XIVe ou du début du XVe siècle[13], est orné d'une rosette gothique ciselée, telle qu'on en rencontre dans le répertoire d'ornements des pierres tombales (stećci) de Herzegovine[14]. Par contre, les figures gravées et repousées du Christ tout Puissant, des apôtres et des évangelistes sur la coupe ronde en argent, faite à Belgrade en 1455—56[15], tirent leur origine de l'iconographie de la peinture monumentale des Balkans. L'oiseau, nettement gravé sur le médaillon de la petite coupe d'argent, datée du XVe siècle, dont l'endroit de trouvaille nous est resté inconnu[16], est très proche des motifs de décoration de la vaisselle en céramique byzantine. Ce motif d'oiseau stylisé a été pris par des

[9] *J. Петровић,* op. cit., 108—109.

[10] *Al. Bărcăcilă,* Tezaurul medieval dela Gogoşi—Mehedinti, Cronica numismatică şi arheologică, XIV, Nos 113—114, Bucaresti 1939, 126—127, 132, Tab. XI.

[11] *R. Polenaković—Stejić,* Une rare découverte médiévale faite dans le village de Gorno Orizari près de Kočani, XIIe Congrès int. des étud. byzant., Résumés des communications, Belgrade—Ochride 1961, 86.

[12] *B. Хан,* Вјеренички портрет са сребрног медаљона средњевековне чаше из источне Србије, Зборник 6—7, Музеј примењене уметности, Београд 1960, 45—56.

[13] *B. Radojković,* Die künstlerische Bearbeitung des Metalles in Serbien von XI—XVIII Jhrdt. (Catalogue de l'exposition), Beograd 1955, № 30; la coupe est datée du XIVe s.

[14] *Ć. Truhelka,* Osvrt na sredovječne kulturne spomenike Bosne (guide), Zemaljski muzej, Sarajevo, fig. 54.

[15] *И. Енчевъ-Видю,* op. cit. 357—359, fig. 225.

[16] Umetnička obrada metala, (Catalogue), Beograd 1956, II, 23, № 227.

voies directes ou par l'intermédiaire de Byzance du répertoire zoomorphique de l'art oriental.

A la fin de notre bref aperçu sur la vaisselle en métaux précieux de la Serbie médiévale, il est à souligner qu'aucun des exemplaires énumérés n'est pas marqué de poinçon.

En comparaison avec ce materiel, le récipient de Temska n'offre d'analogie qu'avec la coupe de Stobi et avec celle trouvée à Gogoschi (forme ovale, bord lobé).

La forme et les cannelures ainsi que le bord lobé de notre coupe se rattachent à la tradition antique, continuée par Byzance, dont le rôle d'intermédiaire dans ce sens est prouvé par les découvertes d'exemplaires de la vaisselle en métaux, datant du IVe au IXe siècles dans l'orbite du rayonnement de l'art byzantin en Europe orientale (Malaja Pereščepina[17], Vrbovok[18], Zalesje[19], Botoszanji[20], Tépé[21], Nagyszentmiklosz[22]).

Il est à souligner qu'on trouve de même parmi la vaisselle en argent de provenance sassanide le type des récipients ovales aux bords lobés et aux cannelures ovoïdales ou allongées[23], ce qui suggère de même des réminiscences antiques.

Des cannelures antiquisantes sur de la vaisselle aux bords lobés ont été de même imités à l'époque médiane de l'art byzantin, quoiqu'en forme dégénerée. Citons le calice de serpentine du trésor de St. Marc, XIIe s.[24], et le récipient elliptique du même trésor, que M. C. Ross a pu attacher, après l'avoir dégagé des accessoires métalliques du gothique vénitien, à Salonique en tant qu'endroit de production[25]. Cette coupe ovale montre également des ressemblances avec des récipients elliptiques en argent de provenance sassanide[26].

En Occident, à l'époque gothique, ce même type de récipient ovale aux cannelures et au bord lobé fut connu sous terme »nef«

[17] *L. Matzulewitsch*, op. cit., 7, Taf. 17.

[18] *B. Svoboda*, Pam'tky Archeologické 1, XLIV, Praha 1953, 33, 108.

[19] *N. Féttich*, Archäologische Studien zur Geschichte der Späthunnischen Metallkunst, Archaeologia Hungarica, XXXI, 1951, Taf. II, fig. 1; *R. Noll*, op. cit., 69, Abb. 49.

[20] *A. Somogyi*, Késöbizanci balk'ni ezüsteszek (Tasses d'argent byzantines tardives de provenance balkanique), Müveszenttörténeti Értesito, IV, 4 (1956), 286.

[21] *E. B. Thomas*, Archäologische Funde in Ungarn, Budapest 1956, 326—327.

[22] *N. Mavrodinov*, Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklos, Budapest 1943, 40, 44, 48, 134, 211—213.

[23] *J. И. Смирновъ*, Восточное серебро, С. Петербургъ 1909, figs. 75, 76, 77, 78. *И. А. Орбели—К. В. Тревер*, Сасанидский металл, Москва—Ленинград 1935, figs. 36, 57, 58.

[24] *J. Braun*, Das christliche Altargerät, München 1932, 63, Taf. 5, fig. 13.

[25] *M. C. Ross*, A byzantine bowl in serpentine, Greek and Byzantine studies, San Antonio, Texas, july 1958 (1—6), Pl. 1, 2,

[26] Remarque 22. à comparer.

et servait de coupe aussi bien à des buts profanes qu'aux usages rituels[27]. Citons la nef en onyx, ornée de douze cannelures, précédement faisant partie du trésor de St. Denis, XIIe s.[28], qui offre des analogies proches avec notre coupe.

A l'époque des Paléologues, nous n'avons pas rencontré d'exemplaires de la vaisselle byzantine qui confirmerait la continuation de la tradition antique de cannelures et de bords lobés. Pourtant, ces éléments peuvent être suivis sur des exemplaires de coupes figurant sur des fresques serbes et macédoniennes, datant du XIVe et du début du XVe siècle (St. Nikita, Kalenitch, fig. 4).[29]

Tandis que par sa forme et son ornement cannelé la coupe de Temska offre un exemple de vitalité de la tradition antique continuée par l'intermédiaire de Byzance sur les Balkans au cours du Moyen Âge, le motif de la panthère sur son médaillon est puisé à d'autres sources. Il provient du répertoire zoomorphique d'origine orientale, du conglomérat des styles des pays du Proche Orient et des côtes européennes du bassin méditeranéen.

A l'époque entre le IXe et le XIIe siècle où les motifs orientaux — dont les racines atteignent les pays de l'Orient arabe et de la Perse sassanide — submergèrent Byzance, les Balkans slaves et l'Ouest roman, des conceptions semblables, d'ensembles ou de détails apparaissent dans les arts mineurs sur tout ce territoire. Notre panthère rappelle des motifs zoomorphiques des cassettes sculptées et des oliphants, ainsi que des céramiques d'origine byzantine, italienne du Sud ou hispano-mauresque[30]. Des analogies lointaines avec notre bête nous amènent aux enluminures des codes carolingiens.[31] Elle trouve sa place logique dans le développement de la miniature balkanique, dont les composantes appartiennent d'une part au »style terratologique« slave et d'autre part au courant de la miniature serbe aux éléments romans prépondérants, survivants en tant qu'archaïsmes dans les ateliers provinciaux, qui n'ont pas subi l'influence de la Renaissance des Paléologues.

Notre panthère est conçue dans un seul plan — caractéristique des miniatures serbes, bosniaques ou macédoniennes à la prépondérance de l'élément linéaire et se rattachant surtout à l'art roman. Le dessin spécifique de la fourrure de notre animal apparait dans les plus anciennes des enluminures serbes aux compo-

[27] *L. Gauthier*, La Chevalerie, Éd. prép. et adap. par J. Levron, Arthaud, France 1960, 254.

[28] *Ibid.*, 250, fig. 2.

[29] *V. Petković*, La peinture serbe du Moyen Âge, I, Beograd 1930, 35 a, 135 b.

[30] *H. Glück—E. Diez*, Die Kunst des Islam, Berlin 1925, 485, 488; *W. Zaloziecky*, Das byzantinische Kunstgewerbe, Geschichte des Kunstgewerbes, V, Red. H. Th. Bossert, Berlin 1932, 162 (1, 2), 168.; *J. Beckwith*, Caskets from Cordoba, London 1960, Ed. Victoria & Albert Museum, Pl. 14—17, 19, 27, 31; *D. Talbot—Rice*, Byzantine glazed pottery, Oxford 1930, fig. 4 (5); Pl. XIV b.

[31] *J. Ebersolt*, Orient et Occident, Paris 1954, Pl. XXII, XIII.

santes romanes prédominantes[32]. Ce même principe de la réalisation formelle de la fourrure s'est conservé dans les miniatures archaïsantes de Bosnie datant du XIVe siècle[33].

Le corps de notre panthère est serré par un ceinture, ce qui évoque des réminiscences orientales. Des animaux ainsi ceinturés se rencontrent dans le bestiaire de la céramique byzantine du XIIIe et du XIVe siècle[34]. Ils figurent des initiales dans les manuscrits balkaniques du XIIIe siècle[35]. Les corps cambrés et ceinturés des anthropoïdes des initiales aux Parémies No 313 de Chilandari, XIIIe s., évoquent des analogies proches de notre bête (fig. 5)[36]. Les animaux figurants sur des manuscrits du »style ter-

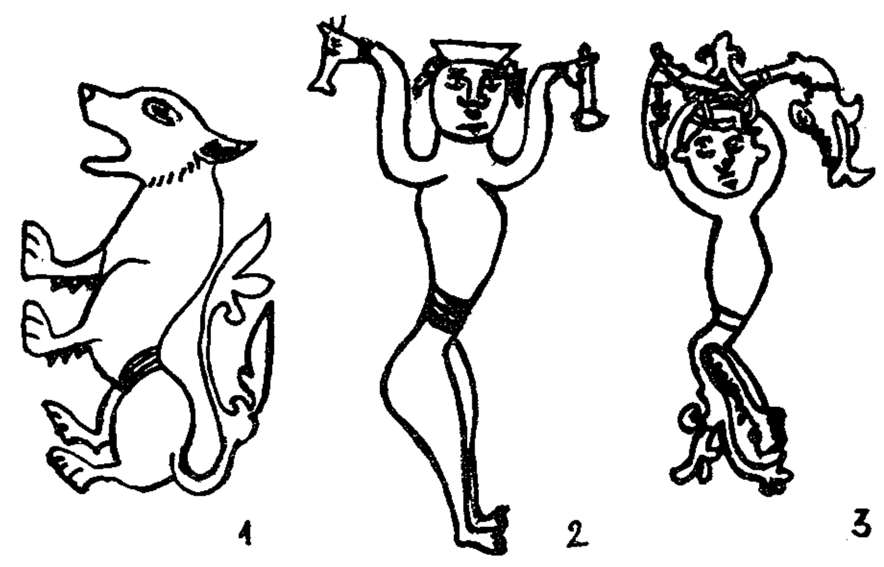


Fig. 5. — 1. La panthère du médaillon de la coupe de Temska; 2. et 3. les initials „T“ des Parémies № 313 de Chilandari.

ratologique« slave montrent des similitudes de détails avec la panthère de notre coupe (tête de profil, gueule ouverte, oeil allongé regardant en face et la crinière du cou, dessinée en collier). La queue ramifiée, rejétée en arrière, reduite à l'ornement de deux semi-palmettes, tire son origine en tant qu'élément décoratif de l'art sassanide déclinant et de l'art byzantin naissant[37]. La semi-

[32] Миросављево јеванђеље, Évangéliaire ancien serbe du prince Miroslav, (fascimilé), Wien 1897, 99, 104, 106, 116, 129.

[33] *С. Радојчић*, Старе српске минијатуре, Београд 1950, Pl. XXVIII.

[34] *D. Talbot—Rice*, op. cit., Pl. XIV, b.

[35] *V. Mošin*, Ćirilski rukopisi Jug. Akad., II, (Zagreb) 1952, fig. 12, № 136.

[36] *С. Радојчић*, Српске минијатуре XIII века, Глас САН, Београд 1959, 60, fig. 45, 49.

[37] *N. Mavrodinov*, op. cit., 134.

palmette, par l'étendue de son utilisation et par sa durée est l'ornement byzantin conventionnel et il apparait dans tous les domaines de l'art aussi bien des formes monumentales que des formes mineures aux Balkans au cours du Moyen Âge.

Tout en offrant en détails des similitudes avec de la phaune fantastique du »style terratologique« slave et avec des monstres romans animant les textes des manuscrits balkaniques, notre panthère n'est pas dénaturée et seule sa queue ramifiée la distingue d'une conception réaliste de bête. Tandis que sur les bijoux et les accesoires en métaux des costumes du XIIIe siècle et des premières décades du XIVe — exécutés par des orfèvres locaux — se présentent des bêtes enchassées dans les cadres de la stylisation romane[38], le bestiaire conçu dans les arts mineurs des régions centrales des Balkans de la seconde moitié du XIVe et au début du XVe siècle tend de plus en plus vers des images plus réelles des bêtes[39].

Tout en etant gravé nettement et avec précision, la panthère de la coupe de Temska ne dépasse pas les limites de modestes possibilités artistiques des enlumineurs des ateliers provinciaux serbes. Ce motif zoomorphique du médaillon de notre coupe, quoique fait avec de la maitrise artisanale, reste naïf et conventionnel. Il est à supposer qu'il fut gravé d'après quelque modèle du thème de la lutte des deux animaux, l'attitude cambrée du corps de notre panthère y faisant allusion.

C'est le procédé technique de l'émaillure du médaillon de la coupe qui nous offre des bases plus solides pour la dater avec plus de certitude.

Pour autant qu'on sache à présent, les premièrs renseignements sur l'émail en Serbie datent de 1281, puisés des cources écrites[40]. Avant la trouvaille de la coupe de Temska on ne connaissait que quelques revêtements d'icones et des bagues, ornés d'émail champlevé datant du XIVe et du XVe siècle, qu'on présume faites par des artisans locaux[41]. L'émail de la coupe de Temska se distingue du matériel connu jusqu'à présent par la manière de procéder, par sa couleur plus intensive et par ses effets, quoique assez modestes, de translucidité. Par le procédé technique d'émaillure sur l'argent, l'orfèvre de la coupe se rapproche du tra-

[38] Уметничка обрада метала, (Catalogue), Београд 1956, II, fig. 20, 24.

[39] Le bestiaire sur des bagues: *J. Ковачевић*, Средњевековна ношња балканских Словена, Београд 1953, 166—169; sur des objets en bois sculpté: *В. Петковић—Ђ. Бошковић*, Дечани I, Београд 1941, 105, T. LXXI, 2; *Х. Христов—Г. Стоиков—К. Миятев*, Рилският манастир, София 1957, 232, fig. 51.

[40] *G. Čremošnik*, Istoriski spomenici dubrovačkog arhiva, Kanc. i not. spisi, SKA, Beograd 1932, Doc. 94, p. 52—55.

[41] *Н. П. Кондаковъ*, Македония, С. Петербург 1909, 254, Pl. VI; *J. Ковачевић*, op. cit., 166; *Б. Радојковић*, op. cit., № 19, 20; Уметничка обрада метала (Catalogue de l'exposition), II, № 175, 176; *Р. Љубинковић*, Уметнички окови на неким иконама ризнице св. Климента у Охриду, Југославија, св. 5. 1952, 79.

vail de certains ateliers d'Occident de la fin du XIIIe et au cours du XIVe siècle (bleu caractéristique de l'émail, qui ne couvre que le fond du médaillon, surface striée du fond, le motif laissé à nu afin qu'il soit mieux souligné, les parties gravées sur le corps de l'animal, remplies de l'émail)[42]. Au vrai, le procédé de l'émaillure du médaillon de la coupe représente une combinaison de l'émail champlevé et de celui de basse taille. Etant donné que l'importation d'objets d'argent émaillés de provenance occidentale a été attestée sur le littoral adriatique slave[43], ainsi que la présence des maîtres de l'Occident[44] et les procédés de travail semblables des artisans locaux[45], on pourrait supposer avec fondément que les orfèvres des régions centrales des Balkans puisaient leur connaissance de ces techniques de l'émaillure aux villes adriatiques et leurs ateliers. Il se peut de même que les orfèvres siennois qui déployaient leur activité en Hongrie au cours du XIVe siècle[46] ont pu jouer un rôle de transmetteur du procédé de l'émaillure de basse taille aux maîtres des régions centrales des Balkans.

C'est d'après la qualité de son émail et par le procédé technique que la coupe de Temska pourrait être datée de la seconde moitié du XIVe siècle. Cette datation est etayée de même par le fait que son médaillon est confectionné à part et qu'il montre par sa forme et par le procédé de travail des analogies avec le médaillon aux fiancés, mentioné plus haut, découvert à la même localité[47]. D'après son motif iconographique le médaillon en question est daté de la seconde moitié du XIVe ou du début du XVe siècle. L'exécution du médaillon à part est de même constaté sur le hanap en vermeil de Gorno Orizari[48], datant de la seconde moitié du XIVe siècle, et aussi sur une coupe d'argent,confectionnée au même siècle, provenant de Trgovischte (Trgovište), aujourd'hui au Musée Archéologique de Sophia[49].

La forme et les éléments décoratifs de la coupe de Temska ne nous indiquent pas sa destination. Par analogie avec le médaillon de Temska, ici mentionné, portant le terme »čaša« (coupe) inscrit[50], il serait permis de supposer que notre coupe servait de récipient à liquide. Au cas que le motif de la panthère serait inspiré par le Physiologus, ce qui permettrait de lui attribuer la signification symbolique d'Anastasis[51], la coupe de Temska aurait pu servir à des fins réligieuses. Conformément aux usances de l'Occident féodal et d'après les renseignements puisés dans des fresques des Balkans, on pourrait la traiter de »nef«, type de coupe qui servait aux convives de la table seigneuriale.

[42] *E. Steingräber*, Antique Jewellery, London 1957, 37—40, figs. 35—42.

[43] *S. Gunjača*, Muzej hrvatskih starina od Oslobođenja do danas, Starohrvatska prosvjeta, ser. III, sv. 2, Zagreb 1952, 228—229, fig. 14.

[44] *J. Ковачевић*, op. cit., 121, 122; *C. Fisković*, Dubrovački zlatari od XIII do XVII st., Starohrvatska prosvjeta, III ser., sv. 1. Zagreb 1949, 168—169, 200, 208—209; *Ibid.*, Zadarski sredovječni majstori, Mat. Hrv., Split 1959, 110.

[45] Zlato i srebro Zadra (Catalogue de l'exposition), Zagreb 1951, Nos 14, 22, 30, 42, 47, 57; Muzeji i zbirke Zadra (guide), Zagreb 1954, 123—124.

[46] *S. Mihalik*, L'émaillerie de l'ancienne Hongrie, Budapest 1961, 12—18.

[47] *V. Han*, op. cit. (sous presse).

[48] *R. Polenaković—Stejić*, op. cit., 86.

[49] Bulgarie, 2500 ans d'art (Catalogue de l'exposition), Paris 1960, № 44.

[50] *V. Han*, op. cit.

Dans son aspect d'ensemble la coupe de Temska offre des formes harmonieuses antiquisantes avec un motif oriental byzantinisat, interprété par le procédé technique d'origine occidentale. L'élément antique de cette coupe se rattache à Byzance en tant qu'à l'intermédiaire et conservateur obstiné des traditions classiques et son motif zoomorphique de provénance orientale, interpreté par Byzance, est lié étroitement aux courants de l'art des formes mineures des régions centrales des Balkans. Tandis que la datation de la coupe pourrait être située à la seconde moitiéé du XIVe siècle, l'origine de son auteur reste incertaine. On pourrait la chercher sur le vaste territoire qu'englobaient les frontières mobiles de la Serbie féodale aux temps turbulents des attaques turques. Il se peut de même que l'orfèvre de notre coupe soit de provenance macédonienne. Spécifique par son style, son type, sa technique d'émaillure par rapport au materiel connu antérieurement, la coupe de Temska offre de nouveaux éléments pour une connaissance plus approfondie du développement de la toreutique des régions centrales des Balkans.

[51] *F. Lauchert*, Geschichte des Physiologus, Strassbourg 1889, 19.



Fig. 1. La coupe en argent, Temska, deuxième moitié du XIVe s., Musée Ethnographique, Belgrade.

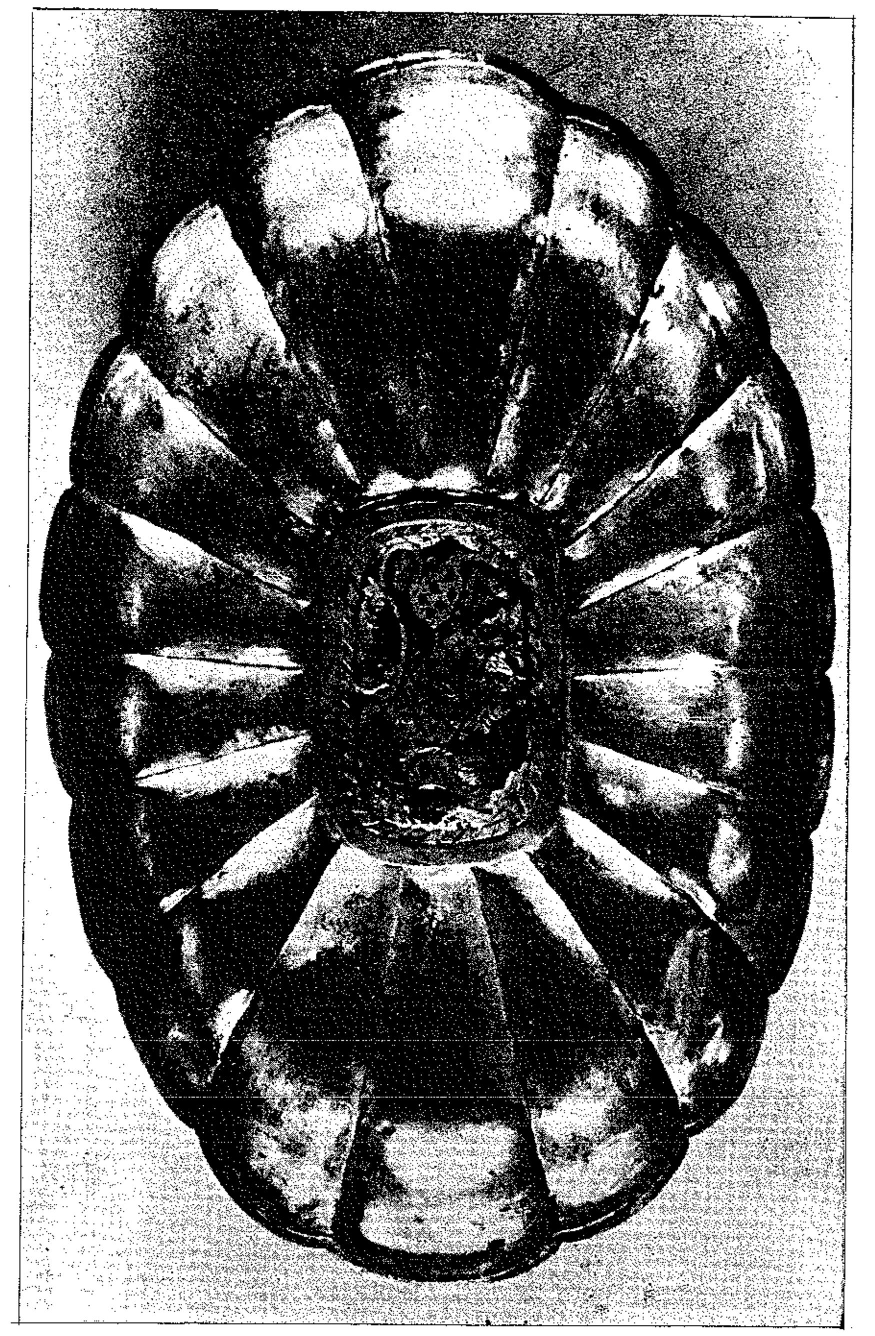


Fig. 2. La coupe de Temska ; le médaillon est partiellement émaillé.

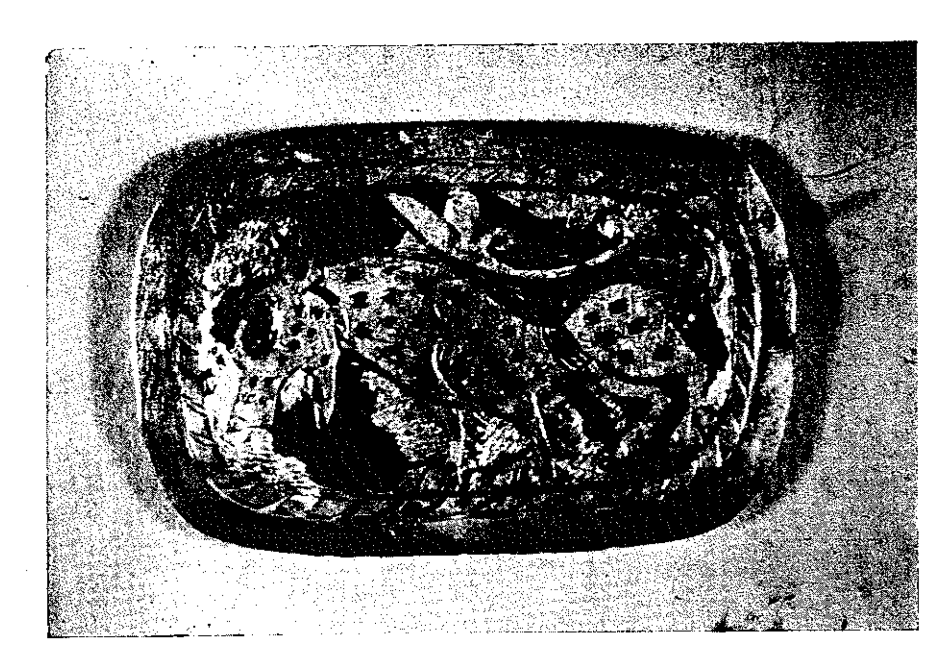


Fig. 3. Médaillon du fond de la coupe de Temska.

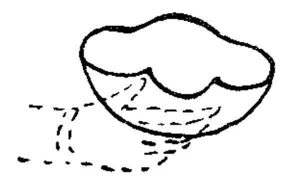




Fig. 4. Types des coupes sur des fresques à St. Nikita et Kalenitch.

MARA HARISIADIS, Beograd

LES MINIATURES DU TETRAEVANGILE DU METROPOLITE JACOB DE SERRÈS*

Les enlumineurs des plus anciens manuscrits serbes ont subi des influences diverses, celle de Byzance, de l'Occident et de l'Orient. L'influence du Nord à cette époque lointaine est encore sujette à caution. Mais parallèlement au déplacement du centre de 'Etat serbe vers le Sud, à la fin du XIIIe et au début du XIVe siècle, les relations avec Byzance deviennent de plus en plus étroites. M. Vl. Mošin a souligné que la Renaissance de l'art à l'époque des Paléologues qui a introduit des éléments nouveaux dans l'art de Byzance, a laissé une forte empreinte sur notre art monumental dès l'époque du roi Milutin, tandis que les manuscrits qui contiennent des miniatures dans le style de cette Renaissance appartiennent à une époque un peu plus récente, celle du tzar Douchan.[1] Par les acquisitions de ce grand conquérant la Serbie a penetré encore plus profondément dans les provinces byzantines et de ce fait est entrée en possession de cités d'une culture avancée. Ochride était le siège d'un important archevêché et un centre littéraire très actif. Les manuscrits byzantins écrits ou copiés dans ses scriptoires et dont quelques uns sont richement illuminés, forment une collection intéressante, qui se trouve encore dans le Musée de cette ville.[2] Serrès était également un centre culturel et artistique à l'époque ou Douchan y fait introniser un métropolite serbe.[3]

---

* Je suis reconnaissante à l' Institut Warburg de Londres pour les photos qu'il a bien voulu me céder.

[1] *Vl. Mošin,* Ornament „neovizantijskog" i „balkanskog" stila. Godišnjak, knj. I, Balkanološki institut knj. I. Naučno društvo Bosne i Hercegovine. Sarajevo 1957. str. 310-320. D'après d'autres opinions l'influence de l'art de l'époque des Paléologues sur notre peinture monumentale a commencée déjà sous le roi Ouroch.

[2] *Vl. Mošin,* Les manuscrits du Musée national d'Ochrida. Recueil de travaux. Edition spéciale, publiée au XII[e] Congrès international des études byzantines. Ohrid 1961, p. 163-243. La valeur de ces manuscrits a pu être appreciée par les membres du XII[e] Congrès international des études byzantines à l'exposition qui a été organisée à l'occasion de ce congrès.

[3] *P. Perdrizet* et *L. Chesnay,* La metropole de Serrès, Monument et mémoires publiés par l'Academie des inscriptions et belles-lettres. Fondation Eugène Piot. Tome X Paris 1903, p. 123 et suiv.

A Chilandar les relations avec Byzance ont étaient ininterrompues depuis le fondement de ce monastère serbe sur la péninsule grecque. Au XIV siècle l'archevêque Danilo II a fait venir a Peć des moines grecques et y a apporté des livres de Byzance.[4]

Il semblerait naturel que la plupart des ornements de nos manuscrits soit inspirée par Byzance vu l'importance de l'apport de ce pays voisin á la formation de nos lettres. Mais certaines différences existent entre l'ornement slave balkanique et l'ornement byzantin. G. Popescu-Valcea qui s'est occupé de ce problème, a conclu que les manuscrits balkaniques ne peuvent être considerés comme des copies fidèles d'oeuvres byzantines, car ils réservent la première place à l'entrelacs, tandis que les Byzantins emploient le rinceau et l'arabesque.[5] Pourtant les Byzantins n'ont pas complètement negligé l'entrelacs qui est assez repandu parmi les manuscrits provinciaux surtout de l'Italie du Sud, spécialement de la Sicile[6], mais ce sont les ornements végétaux, avec une floraison touffue, peinte en dégradé et finement nuancée, qui deviennent la caractéristique de leurs manuscrits à partir du IXe siècle. Ces ornements étaient employés, à l'époque des Comnénes et des Paléologues et ils sont été imités par les Slaves déjà au XIe siècle.[7] Ce sont les derniers ornements, qu'on trouve dans quelques manuscrits serbes du XIVe—XVe siècles. Un des manuscrits les plus richement illuminés est le tétraévangile du XIVe siècle, commandé par le voyvode Nikolas Stagnević et conservé à Chilandar.[8] Au même monastère se trouve aussi un tetraévangile du XIVe siècle (No 21)[9] et à Moscou un autre, tout à fait semblable et de la même époque,[10] tandis que l'Evangile du patriarche Sava peut être situé entre 1354—1375 et l'évangéliaire de Roman est daté de 1360.[11] Au même style, purement byzantin, appartient l'Echelle de Jean Climax et le Prologue de Peć et parmi les manuscrits de Dečani le

[4] Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih, od *arhiepiskopa Danila,* II prevod Lazara Mirkovića, SKZ knj. 257, Beograd 1935, str. 281.

[5] *G. Popescu-Valcea,* Le problème de l'entrelacs et l'ornementation des vieux manuscrits roumains. Bucarest 1941, p. 5 et suiv.

[6] *Kurt Weitzmann,* Die byzan inische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhunderts. Berlin 1935, T. XLVI, 270; XLVIII, 285; LXVIII, 406; LXXX, 423, 424, 425; XC, 565; XCIII, 602.

[7] Fotolit. izdanje Svjatoslavova izbornika 1073 g.: Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 г. иждивением *Т. С. Морозова* под ред *Г. Карйова,* СПБ 1877-1880. Изд. Общ. любителей древней письменности, Т. 55; Fol. 2v, 3r, 3v, 4r. 37r, 129r.

[8] Rukopisna i štampana knjiga. Muzej primenjene umetnosti. Beograd 1952, sl. na str. 7; *Radoslav Grujić,* Notes archéologiques et historiques de Macedoine, Starinar III-IV, Beograd 1952-53, fig. 11-13.

[9] *Sv. Radojčić,* Monuments artistiques à Chilandar. Recueil des travaux de l'Acad. Serbe des Sc. XLIV — Institut d'Études byzantines No. 3. Beograd 1955, fig. 14.

[10] *V. V. Stasoff,* L'ornement slave et oriental. St. Petersbourg 1884, Pl. XXXIII, 4.

[11] *Sv. Radojčić,* Op. cit. 12, 13.

Dobrotoljubije (No. 82), ainsi que les tétraévangiles Nos. 8 et 9, pour ne citer que ces quelques exemples.[12] Quelquefois ce décor végétal orne des manuscrits qui contiennent aussi des entrelacs, par exemple le Cod. Slav. 52 de 1372 à la Bibliothèque Nationale de Vienne.

Les miniatures du tétraévangile du métropolite Jacob de Serrès, qui se conserve au Musée Britanique sous la cote Add. 39629, différent assez de nos autres miniatures en style purement byzantin de l'époque de Douchan et quelques unes occupent à notre connaissance une place assez exceptionnelle, même dans l'art byzantin de l'époque des Paléologues. Ce tétraévangile a été copié et orné de miniatures par le »rasoder« Caliste sur la commande du métropolite Jacob, comme nous l'apprend le colophon à la fin du manuscrit.[13] Ce manuscrit a depuis longtemps attiré l'attention des savants. Après lord Curzon[14], qui le reçut en cadeau de l'higoumène du monastère Saint Paul au Mont Athos, il a été étudié aussi par les slavistes Srezneievski[15], Ouspenski[16], Grot[17], Goudev[18] et specialement par Sirkou[19], qui nous a laissé une description minutieuse du portrait de Jacob. Recémment ce tétraévangile a pu être daté avec plus de précision sur la base de l'indiction, et situé en la date de 1354 au lieu de 1355.[20] Parmi les miniatures du

[12] *M. Teodorović-Šakota,* Jovan Gramatik, copiste et enlumineur d'un livre de Dečani, Travaux de conservation et de recherche. Communications de l'Institut pour la protection et l'étude des monuments historiques de la republique populaire de Serbie, I-er volume. Beograd 1956, p. 172-173, fig. I; *M. Ša*(kota), Illuminirani rukopisi, Enciclopedia Jugoslavije, 4, Zagreb 1960, p. 340.

[13] *Lj. Stojanović,* Stari srpski zapisi i natpisi, Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda. Prvo odeljenje. Spomenici na srpskom jeziku. Beograd 1902, knj. I, br. 103, 5544.

[14] *Robert Curzon,* Visit to the monasteries in the Levant, London 1849, p. 424.

[15] *И. И. Срезневский,* Славянские рукописи Британского музея в Лондоне и Бодлейской библиотеки в Оксфорде, СПБ. 1872. Известия Имп. Археол. Общества. Т. V, стр. 233—5.

[16] *Ф. Усйенский,* О нѣкоторых славянских и по славянски писаных рукописях, хранившихся в Лондоне и Оксфорде. Журнал Министерства Народного просвещения, часть CXCIX, СПБ, 1878, стр. 6.

[17] *К. Грой,* Лондонские замѣтки. Славянския рукописи Британскога музея. Русский Филологический Вестник за 1887 г. Т. X, II, p. 3—4.

[18] *П. Е. Гудев,* Български рукописи во библиотеката на лордоисне Сборник на народни умотворения, наука и книжнина, кн. II. София 1892, p. 199.

[19] *П. А. Сырку,* Стари српски рукописи са сликама. Лет. Мат. Срп. књ. 196-(1898), I-44; кн. 197(1899), p. I-54; *П. А. Сырку,* Славянские и русские рукописи Британского музея в Лондоне. Посмертный труд изданный под наблюдением и с предисловием *А. И. Яцимирскаго.* Сборник отделения русскаго языка и словесности Императорской Академии наук, СПБ 1908. Том LXXXIV, N. 4, p. 34-39.

[20] *Пурковић,* Календар расодера Калиста, Гласник Српске православне цркве, бр. 7-8, (1951), год. XXX, стр. 100-101.

manuscrit seul le portrait du donateur, le métropolite Jacob, a été publié plusieurs fois (J. Vučković[12], R. Grujić[22] et Sv. Radojčić[23]).

Le métropolite Jacob (mentionné entre 1348—1365) a été un personnage fort estimé à l'époque du tsar Douchan. Il fut le premier higoumène de l'église des Saints Archanges à Prizren, fondée par Douchan et le premier métropolite serbe de Serrès. Déjà Stanoje Stanojević a souligné dans sa monographie sur métropolite Jacob, que celui-ci a organisé le travail litteraire á Serrés[24], de sorte que le manuscrit a été sans doute copié dans le scriptoire auprès de son siège métropolitain au temps de la promulgation de la seconde partie du code de Douchan. Le métropolite Jacob qui, entre paranthèse, était poète lui même,[25] entretenait des relations avec le mont Sinaï où l'on trouve trois manuscrits avec des colophons en serbe et grec, qu'il y a envoyés.[26] Durant sa mission á Serrès il s'est constamment occupé des moines serbes au Mont Sinaï.[27]

Suivant le système décoratif instauré à Byzance, nos manuscrits portent des ornements au début des chapitres importants. Ainsi la plupart des tétraévangiles ont de grandes vignettes au début du texte des quatres évangiles, des petites vignettes au debuts des tables de matières des évangiles et encore d'autres, au cas que les manuscrits contiennent encore d'autres textes.

Le manuscrit de Londres sur parchemin (II + 302 pp.; Format 31 × 15 cm.) contient les quatre évangiles, le ménologue et le synaxaire. Il est enluminé de neuf vignettes et du portrait du donateur, tout sur fond d'or peint en détrempe. Les couleurs prévalentes sont le bleu et le vert. Les titres sont en lettres d'or. Conformement au style de l'époque des Paléologues les dimensions des ornements sont plus grandes.

---

21 *J. Вучковић*, Неколико слика из старих српских рукописа. Лет. Мат. Срп. књ. 213, 1902, стр. 109-115, сл. I.

22 *Рад. Грујић*, Споменица српског православног храма св. Богородице у Скопљу, 1835-1935, Скопље 1935, сл. на стр. 195.

23 *Св. Радојчић*, Мајстори старог српског сликарства, Посебна издања САН, књ. CCXXX, Археолошки институт, књ. 3, Београд 1955, p. 44-45, T. XXXI; *S. Radojčić*, Ritratto, del patriarca serbo Pajsij nel museo nazionale di Ravenna, Felix Ravenna. Terza seria. Fasc. 19 (LXX) april 1956, p. 33, fig. 2.

24 *Ст. Станоевич*, Сербский митрополит Яков, Annales de l'Institut Kondakov, X, Prague 1938, p. 95-98. Dans cette article est cité la litérature antérieure concernant le métropolite Jacob. L'étude la plus récente sur le métropolite Jacob est celle de Georges Soulis, Notes on the history of the city of Serrès under the Serbs (1345-1371), ἀνάτυπο ἀπὸ τὸ ἀφιέρωμα στὴ μνήμη τοῦ Μανόλη Τριανταφυλλίδη. 'Αθῆνα. 1960, p. 373-379.

25 *Djordje Sp. Radojičić*, Antologija stare srpske književnosti. Beograd 1960, str. 94, 323.

26 *Vl. Rozov*, Srpski rukopisi Jerusalima i Sinaja. Južnoslovenski filolog, V, 1925/6, str. 123.

27 *Ст. Станоевич*, op. cit., p. 97.

Au début de la table de matière de l'évangile de Matthieu (fol. 2r) se trouve une petite languette, ornée de rinceaux bleus.

La vignette en tête de ce même évangile (fol. 5r) de forme rectangulaire est ornée de cercles de différente grandeur contenant des palmettes sassanides de nuances bleues (fig. 1).

Les palmettes sassanides aux angles et sur la baguette de la base sont des ornements très répandus parmi les enluminures byzantines. Ces éléments décoratifs sont employés aussi dans les grandes vignettes.

La petite vignette au début de la table de matière de l'évangile de Marc (fol. 87r), en forme de languette est ornée de petits rectangles contenant des ornements végétaux et géometriques de couleur bleue et verte.

La vignette en tête de l'évangile de Marc (fol. 89r), avec son monograme inscrit dans un arc surhaussé, est plus grande que la précédente (fig. 2). Elle contient dans les rinceaux de vigne deux oiseaux affrontés, qui sont prêts á boire dans des calices en formes de fleur. Ce motif très ancien d'animaux antithétiques apparaît dans les monuments paléochrétiens où il a gardé sa signification symbolique et devient ensuite un motif ornemental répandu dans l'art oriental et occidental. On le trouve dans les mosaïques et les sarcophages de Ravenne. Mais c'est surtout dans les tissus qu'il a été souvent utilisé,[28] ainsi que dans les miniatures byzantines de l'époque moyenne (IXe—XIIe siècle).[29]

Une languette ornée d'échelons et de fleurs aux extremités se trouve au début de la table de matière de l'évangile de Luc (fol. 143r). Les ornements de cette vignette ainsi que des deux précédentes sont très fréquents sur les manuscrits byzantins.[30]

La vignette en tête de cet évangile (fol. 145r) est l'ornement le plus intéressant de ce manuscrit (fig. 3). Trois arcs en fer à cheval ou arcs mauresques sont inscrits dans le rectangle de la vignette de même grandeur que la précédente. Quatre paires d'oiseaux de différentes couleurs et grandeurs symétriquement distribués et inserés dans les rinceaux de vigne de couleur verte et bleue, forment un ensemble harmonieux. Des motifs décoratifs pareils sont assez fréquents dans l'art byzantin et oriental. On les trouve dans les mosaïques de la voûte de St. Vital à Ravenne[31], ainsi que sur l'arc central de la Chapelle Palatine de Palerme.[32] Le détail ornemental de l'arc en fer à cheval tel qu'il est employé ici est sans doute une invention de Calliste le rasoder. Ornement assez

---

28 *Otto Falke*, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Vierte Auflage. Tübingen s. d. 169, 198, 199, 201-204.

29 *Kurt Weitzmann*, op. cit., T. XXI, 115; XXXVI, 201; XXXVII, 208.

30 *Alison Frantz*, Byzantine illuminated ornament. Art Bulletin Vol. XVI, 1934, p. 43-70.

31 *André Grabar*, Byzantine painting, Génève, p. 71.

32 *Otto Demns*, The mosaics of Normann Sicily. London 1949, fig. 39.

rare dans l'art byzantin et slave,[33] il a eu une grande expansion dans les miniatures armeniennes.[34]

Au début de la table de matière de l'évangile de Jean (fol. 228r) se trouve une languette bleue bordée d'or avec une palmette stylisée au milieu et d'autres aux extrémités (fig. 4).

Le texte de cet évangile est précédé d'une vignette (229r) de même grandeur que celle qui se trouve au début du texte de Matthieu (fig. 5). Dans un fond quadripétale est inscrit le début du texte de Matthieu. Les quatre medaillons des angles contiennent chacun trois fleurons, motifs fréquent dans l'ornementation byzantine et qu'on trouve aussi dans le tétraévangile du roi bulgare Jean Alexandre,au British Museum de Londres (Add. 39627).[35]

La vignette que orne le début du calendrier (fol. 294r) a la forme de portique (fig. 6), forme assez repandue dans l'ornementation des manuscrits byzantins et adoptée par les Slaves. Le fond or, de nuance chaude, diffère des fonds ornements précédents qui ont une teinte verdâtre.

Cette dernière vignette est précédée du portrait du métropolite Jacob (fig. 7), qui suit immediatement les Evangiles (fol. 292v).

D'un fond d'or se détache le portrait du donateur, représenté comme homme âgé. Il présente au Christ, qui apparaît dans un segment du ciel, le tétraévangile posé sur un pupitre en trois parties: un tétrapode, auquel est ajouté un cube sur lequel se trouve le pupitre même (analogion).[36]

Jacob est vêtu d'un phelon bleu orné de croix (polystavrion) qui contraste magnifiquement avec son sous-vêtement blanc (podriznik) et l'epitraheion couleur d'or, orné de pierres précieuses et l'omophore blanc au croix d'or. C'est le costume liturgique dans les portraits des saints évêques,[37] ainsi que celui qu'ils portent assistant à la messe dans les absides des églises byzantines, spécialement de Mistra[38], et serbes[39]. Dans ces costumes ils sont représentés dans la plupart des scenes iconographiques illustrant leur légendes, et dans d'autres composition tels que le choeur des évêques

[33] *V. V. Stasoff,* op. cit., Pl. XVII; *Kurt Weitzmann,* op. cit., XXXII, 180.

[34] *Sirarpie Der Nersessian,* Manuscrits armenniens illustrés des XII, XIII et XIV siècles de la Bibliothèques des pères Mekhitharistes de Venise. Paris 1936, Pl. XVI, 38; XVII, 39; XVIII-XIX; XXXII; XXXIII.

[35] *B. Filov,* Les miniatures de l'Evangile du roi Jean Alexandre à Londres. Sofia 1934, Pl. 101.

[36] *Verena Han.* Profani nameštaj na našoj fresci. Zbornik Muzeja primenjene umetnosti, knj. I (1955), str. 41-42.

[37] *Vlad. R. Petković,* Manastir Dečani. SAN. Stari jugoslovenski umetnički spomenici. Deo prvi. Stari srpski spomenici knj. II, T. CXLVII, Beograd 1941.

[38] *Gabriel Millet,* Monuments byzantins de Mistra. Paris 1910, Pl. 93,4; 151,2.

[39] *Vlad. R. Petković,* La peinture serbe du Moyen âge, II. Monuments d'histoire de l'art. Monuments serbe, Beograd 1934, Pl. XXXV, LI, LXXIV; CLXXIV.

et des solitaires à Dečani.[40] La coiffure que porte Jacob est celle des évêques. Le nimbe cernant la tête d'un personnage vivant, ainsi que la tête de Jacob, n'est pas une exception sur les portraits byzantins et slaves.

Par ses traits individuels notre portrait surpasse même ceux de nos souverains dans la peinture monumentale du XIIIe—XIVe siècle dont le réalisme était déjà très prononcé. Mais la même tendance réaliste se manifeste dans le portrait d'un evêque inconnu de Zletovo au monastère de Lesnovo.[41] Les portraits dans les manuscrits byzantins de cet époque accusent le même caractère.[42]

Une longue tradition a précédé ce portrait de donateur, car le thème de l'Offrande apparaît déjà dans les célèbres mosaïques de St. Vital de Ravenne. Parmi les nombreuses et diverses offrandes faites aux églises et monastères figurent aussi des manuscrits comme nous le témoignent les sources et l'art figuratif de l'époque. C'est ainsi que Cerdenus mentionne que Constantin avait orné avec de l'or et des pierres précieuses les évangiles de la Grande église.[43] Justinien a fait don à Sainte Sophie d'évangéliaires ornés de perles fines.[44]

De même que les donateurs offrant les modèles de leur fondations pieuses figurent naturelements dans les églises, la représentation de l'Offrande d'un livre a été reservée aux manuscrits. Ce thème apparaît dans l'art byzantin sous plusieurs formules iconographiques, dont les principales sont le donateur remettant son Offrande au Christ ou à la Vierge directement ou par l'intermédiaire de la Vierge ou d'un saint.

Le plus ancien exemple que nous connaissons date du Xe siècle. Une des miniatures de la Bible du Vatican (Reg. gr. I) représente le donateur, le patrice et sacelaire Léon, offrant par l'intermédiaire de la Vierge la Bible au Christ qui apparaît dans un segment du ciel.[45]

Dans une miniature d'un manuscrit, au Mont-Athos (Pantocrator 49), de l'an 1084, le donateur moine Grigorius, précédé du

[40] *Vl. Petković,* Manastir Dečani, ... PL. CCLXXXIX; — LXXXIX; CCXCIV;

[41] *N. L. Okunev,* Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves. Orient et Byzance... IV, Paris 1930, Pl. XL; *Vlad. R. Petković,* La peinture... Pl. CLXI.

[42] *Henri Omont,* Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris 1929. Pl. CXXVII—CXXIX; *В. Н. Лазарев,* История византийской живописи. Москва 1947, p. 223, 326, 327.

[43] Corp. script. hist. byzant. *Ed. Nieburii.* Georgius Cedrenus t. I, p. 517; Cf. *Н. Покровскiй,* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских, СПБ. 1892, p. III.

[44] *Preger,* Script. orig. Const. t. I, Leipzig 1901; Cf. *Jean Ebersolt,* Les arts somptuaires de Byzance. Étude sur l'art imperial de Constantinople. Paris 1923, p. 26.

[45] *Oskar Wulf,* Altchristliche und byzantinische Kunst, II, Die byzantinische Kunst... Handbuch der Kunstwissenschaft herausgegeben von Fritz Burger. S. 526, Abb. 455; *Charles Diehl,* Manuel d'art byzantin II. Paris 1926, fig. 289; *Jean Ebersolt,* La miniature byzantine. Paris et Bruxelles. 1926. Pl. XXVII, p. 30.

moine Jean et assisté par le saint martyre Etienne, avance vers la Vierge représentée sur un trône avec l'Enfant Jesus sur les genoux.[46]

C'est également au Mont Athos, au monastère d'Iviron (No. 5), quo' est conservé un Evangile de la fin du XIIe ou début du XIII siècle, avec les figurations, sur deux pages opposées, de la Vierge qui conduit au Christ le donateur Jean, présenté aussi par Jean Chrysostome.[47]

L'Offrande des oeuvres au Christ par leurs auteurs a été le sujet de plusieurs miniatures byzantines. Dans un manuscrit du XIIe siècle du Mont Sinai (cod. gr. 418) l'auteur Jean Climax est représenté remetant ses oeuvres au Christ trônant.[48]

Deux miniatures nous sont parvenues avec les figures d'empereurs byzantins offrant au Christ leurs oeuvres. Au Vatican se trouve un manuscrit avec Alexis Comnène remettant au Christ trônant sa Panoplis dogmatique.[49] Un autre manuscrit contient une miniature ou Andronic II Comnène s'est fait représenter â coté du Christ debout et lui remettant ses oeuvres.[50]

Parmi les miniatures des Slaves balkaniques la plus ancienne représentation de ce genre se trouve dans un tétraévangile bulgare où le proprietaire ou copiste, le pope Dobrejšo, remet à l'évangeliste Jean son manuscrit.[51]

Dans les biographies de nos souverains on trouve souvent mention de la donation d'un manuscrit à un monastère ou à une église,[52] mais beaucoup plus souvent ces dons sont notés dans les colophons qui font suites aux manuscrits.

Parmi les miniatures serbes l'image du métropolite Jacob est non seulement le plus ancien portrait que nous connaissions, mais aussi l'unique figure d'un représentant du haut clérgé. Il diffère dans sa conception des exemples cités et présente une forme assez complexe. L'attitude de Jacob, qui rappele la formule iconographique des auteurs des textes liturgiques St. Jean Chrysotome[53] et St. Basile, est plus proche encore de celle des évé-

[46] *F. Dölger*, Mönchsland Athos. München 1945. S. 180, Abb. 100, 101.

[47] *Gabriel Millet*, L'art byzantin, dans Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'a nos jours. T. I. p. 236, fig. 130; *F. Dölger*, op., cit. S. 198, Abb. 118, 119.

[48] *John Rupert Martin*, The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Studies in manuscript illiminatin N. 5. Princeton 1954. Pl. LVII; 175.

[49] *Charles Diehl*, op. cit., fig. 191; *André Grabar*, L'empereur dans l'art byzantin. Publications de la Faculté de lettres de l'Université de Strasbourg. Fasc. 75, Paris 1936, p. 111.

[50] *André Grabar*, L'empereur, p. 111, Pl. XXVI, 2.

[51] *André Grabar*, Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique. Publications de la Faculté de Strasbourg. Fasc. 43. Paris 1928, p. 91.

[52] Stare srpske biografije, prevod *Milivoja Bašića*, SKZ, Knj. 180, Beograd 1924, str. 5; 237; Životi kraljeva i arhiepiskopa srpshih od *arhiepiskopa Danila*, preveo L. Mirković, SKZ, knj. 257, Beograd 1935, str. 61.

[53] *Н. Н. Воронин* и *В. Н. Лазарев*, Искусство западно-русских княжеств. История русского искусства Т. I, Москва 1953, p. 328.

ques officiant dans les absides des églises byzantines et serbes. Les exemples cités se rapportant à Mistra, où ces évêques sont représentés isolés dans les niches, ainsi que certains portraits dont un représente un métropolite inconnu officiant,[54] peuvent être rapprochés de très près du portrait de Jacob. Une miniature d'un rouleau liturgique daté du XIe siècle et qui se trouve à la bibliothèque du Patriarchat de Jerusalem,[55] représente un évêque inconnu officiant devant l'autel. Dans notre portrait Jacob est figuré dans un autre moment de l'office liturgique, non devant l'autel mais devant le pupitre. M. André Grabar a souligné à propos de la représentation citée du rouleau litugique, qu'une allusion à la réalité y est melée à l'iconographie sacré.

Dans notre portrait une inscription qui se trouve des deux côtés de la tête de Jacob, indique l'Offrande au Christ. Tandis qu'une autre inscription insérée dans le médaillon reproduit un texte emprunté à la lecture quotidienne des moines lue dans leurs cellules. Сꙋдіи сѣдещꙋ (и аггом прѣд стоещим) трꙋбѣ гласещі и пламе(ні горещꙋ что сьтворїши) дше моа ведома на соудь, тогда ꙋбо злаа твоа прѣд станꙋт ти... (Лет. Мат. срп. 197, p. 38).

(I. tropaire, dans les prières après le 7e cathisme du psautier).

Ce texte de caractère eschatologique évoque une image de la Deuxième Parousie. Le segment du ciel avec l'image du Christ contribue au caractère irréel de la composition.

A une époque où les esprits étaient hantés par la vision du Jugement dernier, souvent représenté dans nos églises par des vastes compositions ou sous formes abregées telles que l'Hethimasie ou la Deisis, ou décrit dans les textes eschatologiques de St. Ephraïm le Syrien et de St. Basile le Nouveau, une telle composition accompagnée d'une telle inscription correspond à l'atmosphère d'un milieu religieux, toujours préocupé du salut de l'âme.

Cette idée est exprimée dans l'inscription où Etienne (Stephan) Dečanski, le fondateur de Dečani, implore le Pantocrator de lui être favorable au jour du Jugement dernier.[56] De même que nos donateurs sont figurés dans nos églises remettant au Christ leur fondations pieuses,[57] Jacob s'est fait représenter offrand au Seigneur le tétraévangile copié sur sa commande. Dans les colophons menitonnés aussi ne sont pas rares des prières pour l'intervention du Christ ou de la Vierge au jour du

[54] *Gabriel Millet*, Les monuments byzantins de Mistra... Pl. 152,2.

[55] *André Grabar*, Un Rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures. Dumbarton Oaks Papers, 8, 1954, p. 173, 180-181, fig. 7.

[56] *Vlad. R. Petković*, Manastir Dečani... II. Pl. 23 Pl. CXLVII. 3.

[57] *Svetozar Radojčić*, Portreti srpskih vladara u srednjem veku. Skoplje 1934. Pl. III, 4; IV, 5; VII, 11; IX, 14; XI, 16; *André Grabar*, Une pyxide en ivoire a Dumbarton Oaks. Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'Empire byzantin. Dumbarton Oaks papers. 14, 1960, fig. 17, 18.

Jugement dernier,[58] dont on trouve également une description dans une oraison de St. Sava de Serbie.[59]

Ce portrait sera presque servilement imité dans le portrait sur icone du patriarche Pajsije qui se conserve au Musée de Ravenne[60] et qui date de l'époque ou notre art tardi, n'ayant plus d'inspiration nouvelle, se contente de copier les modèles crées aux temps les plus prospères de son glorieux passé.

Avec une legère nuance d'archaïsme, sans être plus faible en qualité que les meilleurs miniatures de l'époque des Paléologues, ce manuscrit nous donne un nouvel aspect de l'influence purement byzantine sur notre art de l'époque de Douchan.

*

Quand ce rapport a été déjà sous presse j'ai pris connaissance à l'exposition de l'art byzantin à Athènes (avril—juin 1964), du tétraévangile de la National Gallery of Victoria, 710/5 (vers 1100). Ce tétraévangile contient le portrait de Théophane, copiste, miniaturiste et donateur du manuscrit représenté offrant son oeuvre à la Vierge. Ce portrait est un des plus beaux parmi les portraits des donateurs conservés dans les manuscrits byzantins.[61]



Fig. 1. Vignette, fol. 5r

[58] *Lj. Stojanović*, op. cit., N[os] 60 (110-112), 52, 173, et de l'époque plus tardive N[os] 451, 6322 (640).

[59] Stare srpske biografije... p. 151-152.

[60] *Sv. Radojčić*, Ritrato... p. 33.

[61] L'art byzantin, art européen. Athènes 1964, p. 315—6, 565, N. 311, fig. 311.



Fig. 2. Vignette, fol. 89r

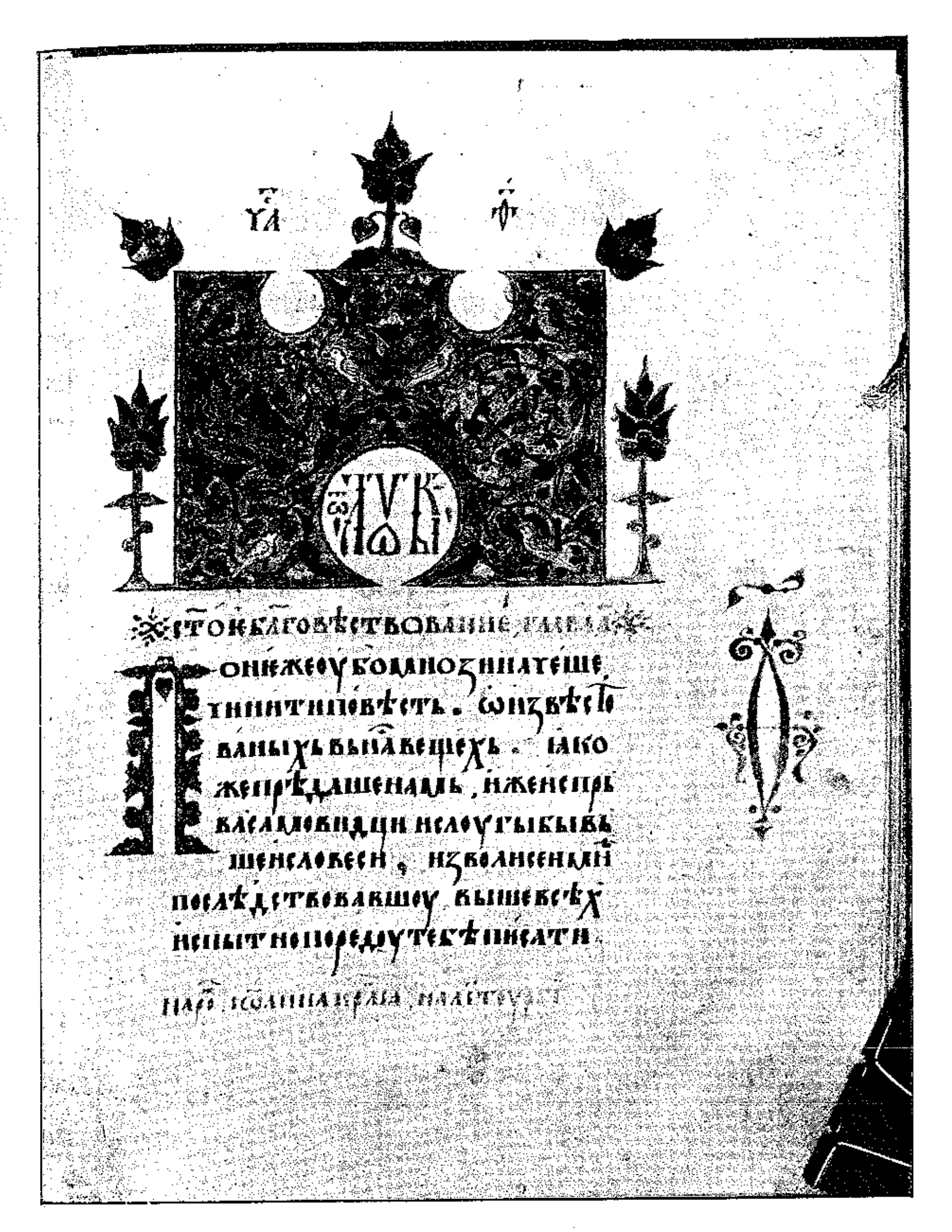


Fig. 3. Vignette, fol. 145r

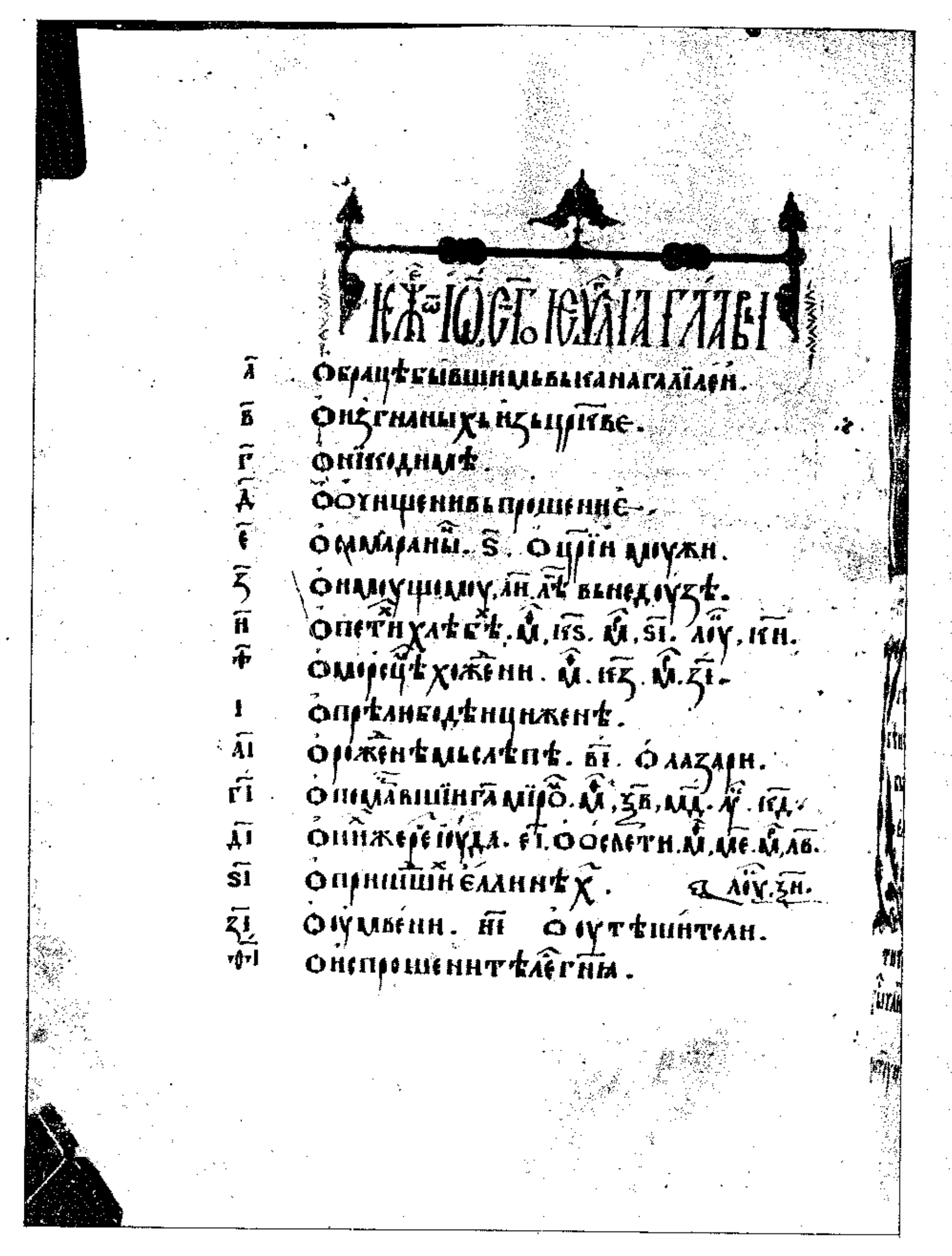


Fig. 4. Vignette, fol. 228r



Fig. 5. Vignette, fol. 229r

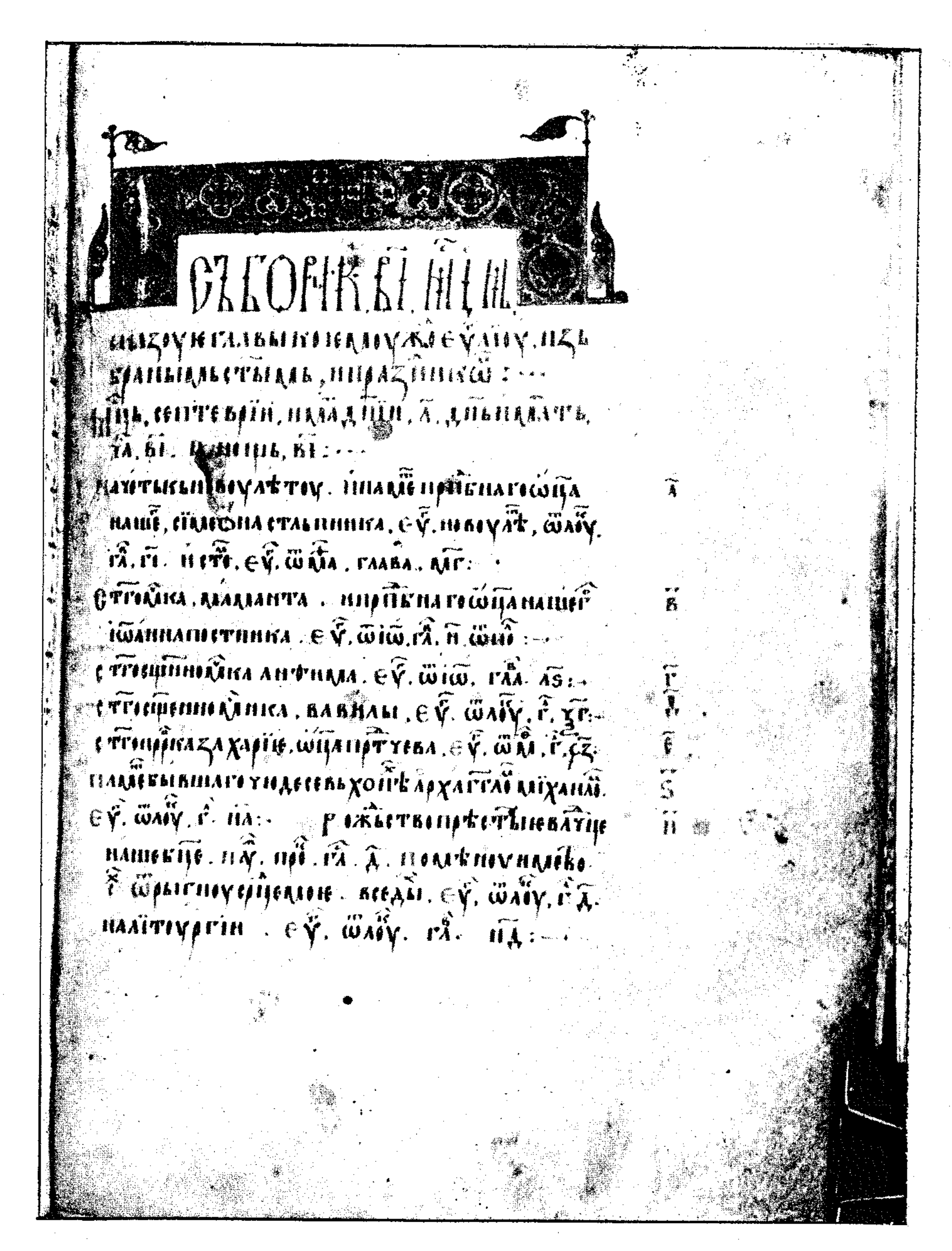


Fig. 6. Vignette, fol. 294r

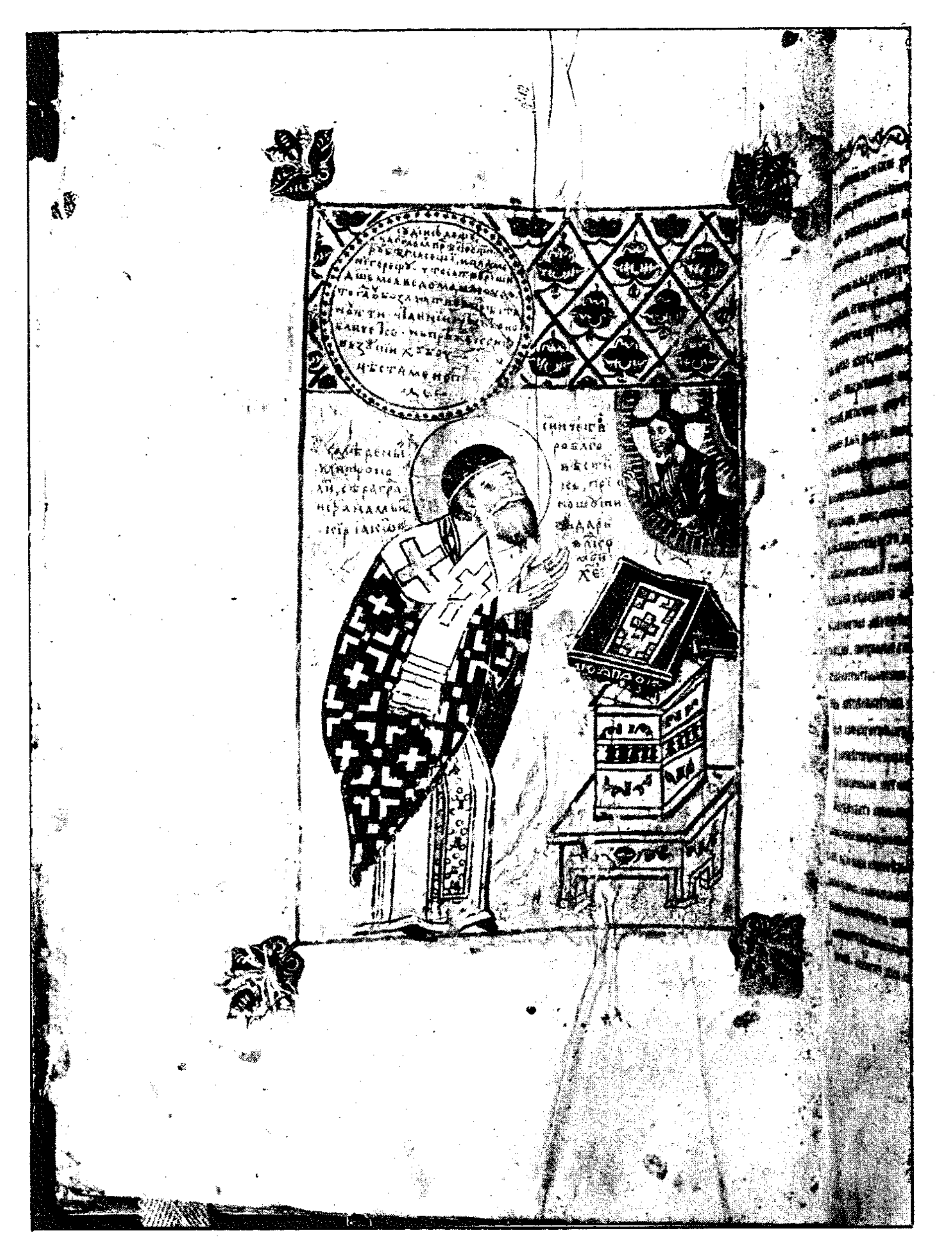


Fig. 7. Portrait du métropolite Jacob, fol. 292v

ERNEST S. W. HAWKINS, Istanbul

PLASTER AND STUCCO CORNICES IN HAGHIA SOPHIA — ISTANBUL

There are five decorated plaster cornices to be discussed. These are of three types:

1. The bold composite cornices around the aisles and narthex.
2. Flat rectangular plates forming friezes around the galleries, and
3. The rinceaux on the two sides of the southwest vestibule.

The style, proportion, colour or texture has in each case the disturbing quality of pastiche not in harmony with adjacent early features and have caused confusion in the minds of observers.

On the one hand the cornices of the aisles and narthex have evoked almost rhapsodic descriptions. Salzenberg, who visited the building in 1848 during the repairs and redecoration of Fossati was under the impression that these cornices were of white marble but restored in many places with plaster. It was assumed by another more recently, and also incorrectly, that those around the galleries were original and also carved in white marble.

In contrast to these appreciations of these supposedly antique features, the decoration of the vestibule has been spoken of as being on stylistic grounds not earlier than XVI cent., probably a Turkish redecoration under strong western influence, perhaps that carried out by Fossati.

During the past couple of years scaffolds have been in positions for work by the Byzantine Institute of America on the mosaics on the upper walls and vaults in several places in Haghia Sophia and these have afforded the first opportunity for at least a generation for a detailed and comparative examination of the cornices and friezes.

Commencing at the western end of the south aisle, where the VI cent. mosaic crosses were in process of being uncovered from beneath Fossati paint, it was observed that the cornice covered the lower border of the mosaic. (fig. I).

It is probable that not only would the mosaic design have been complete but that originally the usual margin of unset plaster existed along the base.

This cornice is 63 cms. high and composed of 6 elements: the bold torus bearing repeats of an incidental running design of intertwined vines with two leaves pointing alternately down and up and a bunch of grapes.

Above and below are rows of pearls and ovate forms in cusps, with an uppermost moulding of a running design of simple conventional foliage.

The repeats of this group of mouldings are 84 cms. in length and all are precisely alike having been cast from the same mould in plaster of paris.

The smaller mouldings have a surface texture which suggests that the originals from which these parts of the mould was made were carved in plaster in contrast to the plastic quality of the principal member, the vine, which was piece-moulded from its model.

To determine the extent to which the mosaic had been covered two sections of the cornice were removed. (fig. 2). It was observed that traces of the under-rendering of the mosaic survived below the top of the cornice.

The back of the first section had been inscribed with a sharp point in the moist plaster:

FRANCESCO BALDOFFO
CIVITA CASTELLANA D'IN (TORNO) ROMA
CHE SI TROVA A CONSTANTINO (POLI)

Apart from two large nails used to attach each section to the masonry there are traces of two other series of fixings. The lower along the top of the intarsia panels and a row of nails, or nail holes, some 60 cms. apart and about 32 cms. above the top of the intarsia work.

These nails would not have been suitable fixing pins for marble and indicate that in all probability a stucco cornice was here, but this only a little more than half the height of the existing Fossati plaster work.

The piece-moulding of the central part of the model from which the mould was made suggests the possibility that this was a surviving fragment of an original VI cent. stucco half cylindrical decoration, now entirely lost, which in itself would have been almost large enough, without the supporting mouldings above and below, to occupy the space between the intarsia frieze and the base of the mosaic above. This would accord with the description of Paul the Silentry who writing in the VI cent. spoke of a carved pattern of a twining vine which surrounded the church.

In the narthex the cornice was most closely examined below the lunette panel of IX cent. mosaic over the central door into the church. (fig. 3).

This cornice which runs around all sides of the narthex immediately above the painted representation of the intarsia work and below the mosaic is a modification of that in the aisles.

Is was undoubtedly cast from the same model but to accommodate this more shallow area, the uppermost and two lowest members of the composite casts were sawn off after they had been made. But the exaggerated depth of the XIX cent. cornice is still in evidence below the VI cent. panels containing crosses and a shelf of Fossati plaster which sloped up onto the base of the IX cent. mosaic above the central door had to be cut away to expose the whole of the surviving ground of the mosaic and the lower part of the right foot of Christ.

Examination of the masonry behind a section of the cornice which was temporarily removed failed to reveal any traces of ancient fixing pins except those to hold the intarsia work below. There may have been a stucco cornice attached by plaster: if so, it was less tall than the existing plaster of paris cornice which like that in the aisles is certainly of the XIX cent.

Both cornices were painted with a stone coloured oil paint and the shadows strengthened by the rather crude application of black paint.

The plaster cornices around the galleries are known to have been replaced by Fossati[1] with copies of the original stucco motifs which are to be seen in the drawings made by Loos in 1710.

In the west gallery these are rectangular plates some 30 cms. square bearing a design of foliate forms in a reef knot. (fig. 4). All are identical repeats of the same casting except for a few replacements made in 1953.

In the north and south galleries they are all identical casts of a vine leaf evidently made from a single mould. (fig. 5).

In the north gallery one of the vine leaf casts was removed from below the Alexander portrait. They are of plaster of paris similar to that of the cornices on the ground floor. One cast nearby bears the date 1849 inscribed in the bottom right hand corner.

In the Southwest Vestibule, below the mosaic on the east and west walls are two cornices 14 metres long each of 20 rinceaux of foliage with flowers and fruit smothered by heavy whitewashes and with a staring background of blue paint in crude imitation of Della Robbia ware. They have been described as monstrous plaster cornices of modern make.

[1] I am indebted to Dr. Cyril Mango for this information.

But these are of a different nature to those of XIX cent. origin. The two lengths of decoration are similar but no two rinceaux are exactly alike. They have the spontaneous character of work executed directly and in situ.

The cornice is of three components dissimilar in materials and technique:

I. The main foliate design.

II. A flat egg and dart moulding above, cast in short lengths of plaster of paris and applied in the XIX cent. replacing whatever was there originally, and

III. A plain ogee moulding, run with a template, along the base in coarse XIX cent. plaster over a row of large iron nails driven into the masonry of the wall.

Examination was most closely carried out at the North end of the west wall where it abuts the lunette of mosaic over the door into the narthex where limewashes and paint were removed from the first rinceau. (fig. 6).

The frieze was built up of stucco upon a hallow, boxlike, construction of bricks arranged parallel to the wall face but inclined outwards towards the top which was covered by a row laid horizontally and inclining slightly upwards to where they are embedded in the wall.

The creamy-white lime stucco containing a binding of fine vegetable fibre was laid onto the bricks and modeled and tooled whilst in a plastic state and completed with sharply incised lines to give colour and emphasize the direction of the foliage.

The background along the base was, in contrast to that in the upper area, only roughly finished and it is reasonable to suppose that it was originally concealed from view by the projection of a deep moulding now lost but similar in proportion to the existing ogee.

At the west side of the lower part of the lunette mosaic XIX cent. plaster adjacent to the frieze was removed and it is to be seen that the red frescoed, unset margin of the setting-bed and the intermediate rendering of the mosaic abut the face of the stucco.

The rinceaux are certainly of earlier date than the mosaic of the lunette and apart from the fact that they are constructed upon an integral part of the wall we might deduce from their style in comparison with the VI cent. mosaic in the soffits of the exedrae in the main body of the church and also from their striking affinity with the stucco work of San Vitale, which is presumably antique, that they are contemporaneous with the construction of the vestibule.

It is to be seen therefore that all the plaster decorations in the aisles, narthex and galleries of Haghia Sophia are replacements of the mid XIX cent.

It is possible that that part of the cornice in the aisles which represent a vine is derived from the original.

We have no knowledge of what was the original cornice in the narthex.

The motifs used around the galleries are probably close copies of the original decorations but it cannot be assumed that the originals occupied exactly the same positions as the replacements.

The rinceaux, however, of the southwest vestibule are indeed part of the original decoration of that part of the building and it is to be hoped that an opportunity will soon occur to complete the work of uncovering them.

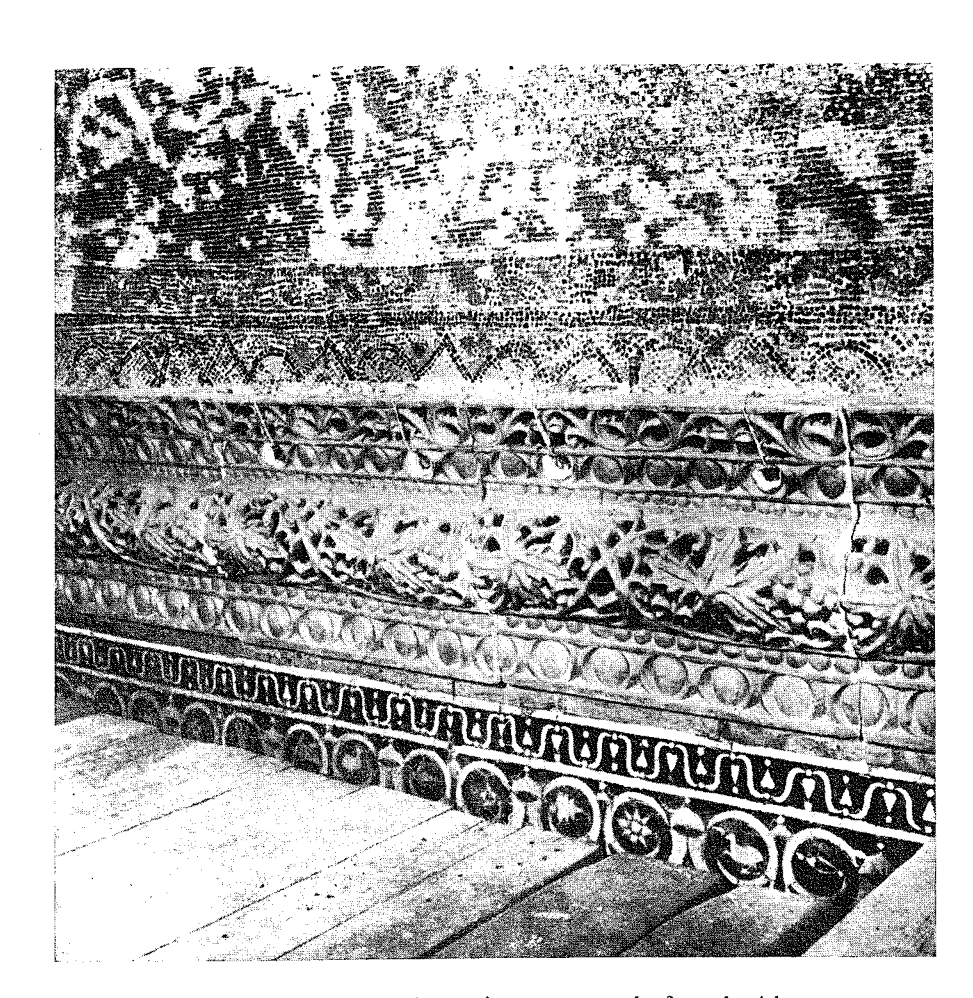


Fig. 1. Plaster of paris cornice at west end of south aisle.



Fig. 2. Two sections of cornice removed. That on the right inscribed. The large nails are the Fossati fixings. Fixing pin of original cornice in the masonry at righthand side.



Fig. 3. Plaster of paris cornice below IX cent. mosaic in narthex. Top of plaster cut away to reveal full extent of mosaic above. Below on the left can be seen the original intarsia decoration and on the right the XIX cent. painted representation on covering plaster.

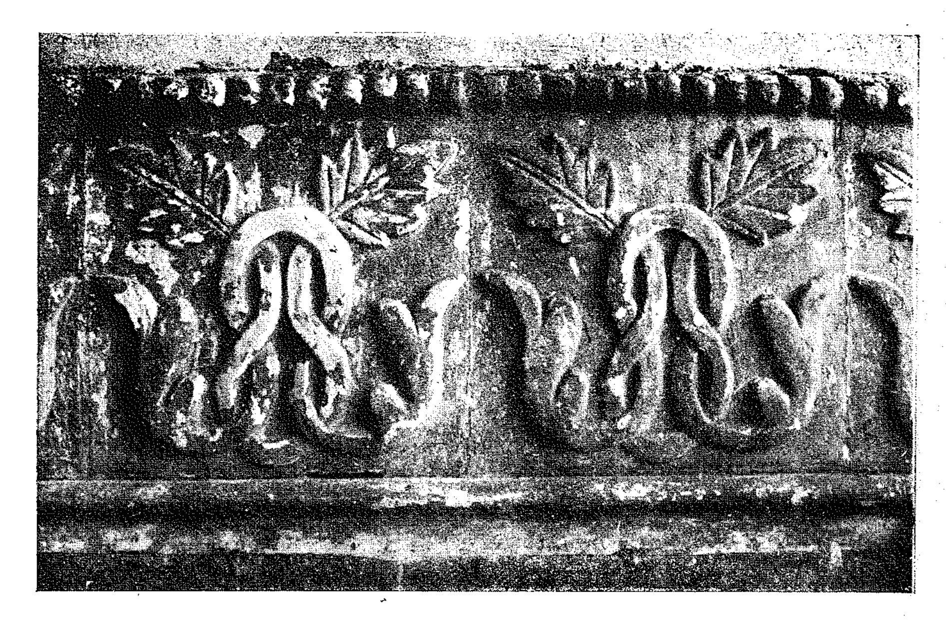


Fig. 4. Foliate knot desing around west gallery.

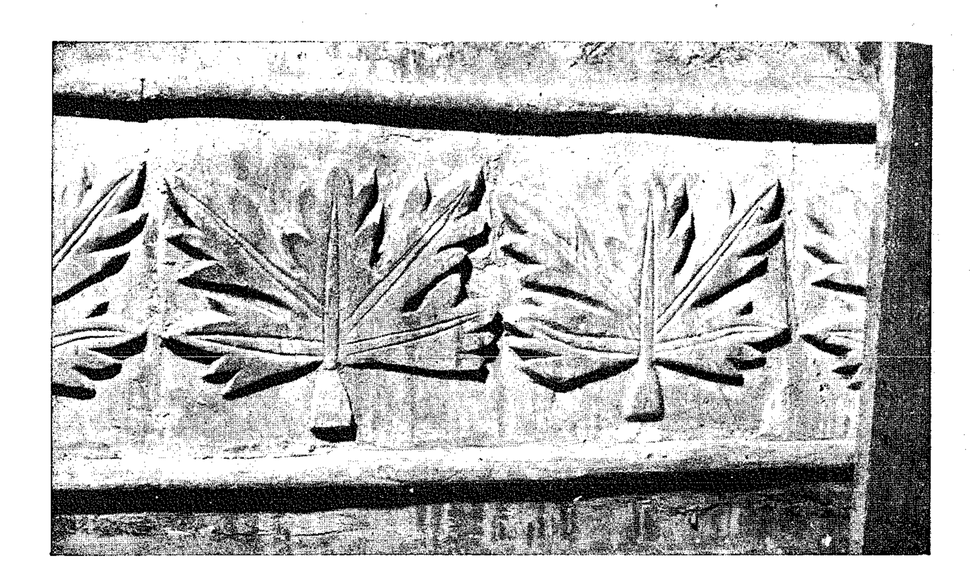


Fig. 5. Vine leaf design which is around the north and south galleries.



Fig. 6. Stucco rinceaux at northwest corner of vestibule. Rinceau on left with accumulation of lime washes and blue paint. That on right cleaned to expose the original stucco surface. Short lengths of XIX cent. plaster of paris egg and dart moulding above and ogee moulding below.

ANDJELA HORVAT, Zagreb

DIE SKULPTUREN MIT FLECHTBANDORNAMENT AUS SYRMIEN

Es ist bekannt, dass es in Syrmien steinerne, mit Flechtbandornamentik verzierte Bruchstücke gibt, die aus Ilok, Banoštor und Rakovac herrühren. Es sind dies Ortschaften, die sich entlang der Donau, an den Abhängen der Fruška Gora aneinanderreihen.

Diese architektonischen Bruchstücke aus Syrmien haben um so grössere Aufmerksamkeit erregt, als in diesen Gegenden nur sehr wenige Denkmäler des frühen Mittelalters erhalten sind, besonders wegen der Verheerungen der Mongolen im 13. und der Türken im 16. und 17. Jh.

Brunšmid, der vor einem halben Jahrhundert dieses Material in die Fachliteratur einführte (1912), war auf dem richtigen Wege, indem er geneigt war, diese Denkmäler mit der romanischen Kunst zu verbinden. Jedoch, nachdem das Interesse für die Denkmäler mit Flechwerkornamentik in Dalmatien, wo sie besonders häufig vorkommen, gewachsen war, häuften sich die Versuche, diese syrmischen Denkmäler mit Flechtbandornamenten mit denen in Dalmatien in Verbindung zu bringen (Strzygowski 1927, Szabo 1928).

Anlässlich der Revision der verschiedenen Meinungen über die mittelalterliche Kunst in Kroatien und Slawonien, berührte Ljubo Karaman auch dieses Problem (1948). Er verwarf die Möglichkeit, dass die Flechtbandornamentik auf den Denkmälern Syrmiens in Verbindung mit Dalmatien entstanden sei. Karaman differenziert die Richtungen in dem syrmischen Material. Er macht darauf aufmerksam, dass die Säule aus Ilok mit dem Relief des Agnus Dei ein frühromanisches Denkmal ist, auf dem das flach eingemeisselte Motiv des in vier Bänder aufgelösten Flechtbandes nur noch ein dahinvegetieren dieser plastischen Dekoration bedeutet. Sie unterscheidet sich wesentlich von dem vorromanischen Flechtband der altkroatischen Zeit, das fest und übersichtlich in drei scharfkantigen Streifen gemeisselt ist (9.—11. Jh.). Bei den Bruchstücken aus Banoštor und Rakovac bemerkt Kara-

man die weiche Ausführung, die der Dekoration des mittelalterlichen Byzanz verwandt ist. Er fand dafür Analogien in Ungarn.

Diese Wahrnehmungen wurden nicht in genügendem Masse gewürdigt, und auch in den Fachkreisen nicht allgemein akzeptiert. Unterstützt wurde diese Meinung durch den Fund des Kapitells aus Rakovac (1947). Dieses Kapitell zeigt, dass das syrmische Material mit Flechtbandornamentik nicht mit den Geflechten westlicher Herkunft noch auch mit dem byzantinischen Kulturkreis in Verbindung gebracht werden kann. Auf einem und demselben Stück Stein befindet sich auf einer Seite ein auf romanische Art gemeisselter menschlicher Kopf, während sich auf den beiden Seitenteilen stilisierte Palmetten befinden, die im Stil eines Flechtwerks mit drei abgerundeten Bändern gemeisselt sind, und durch ihre weiche Bearbeitung an die byzantinische Art des Meisselns erinnern. Diese technische und stilistische Ungleichförmigkeit ist ein charakteristisches Merkmal der architektonisch-plastischen Dekoration der frühen Arpaden in Ungarn. Besonders gut illustriert das ein Bruchstück aus Wesprim aus dem 12. Jh., in dem sich ebenfalls Einflüsse aus dem Osten und dem Westen vermischen. Es wäre unmethodisch, wenn wir identische Motive in Ungarn und in Syrmien suchen würden, denn diese sind zu dieser Zeit sehr vielfältig. In welchem Masse sich im syrmischen und ungarischen Material des 11. und 12. Jh. s die Kunst des Westens mit der byzantinischen Kunst überschneidet, davon gibt uns der conspectus generalis ein beredtes Zeugnis. Das architektonische Bruchstück aus Wesprim und das Kapitell aus Rakovac (SOF, XVIII/2, 1959, T. III und IV), unterscheiden sich nur oberflächlich gesehen, aber sie sind mit ungleichmässiger Technik in demselben Geist ausgeführt. Ausser der Tatsache, dass wir in den ungarischen Denkmälern und an dem erwähnten Kapitell aus Rakovac denselben Grad der Verflechtung der Einflüsse westlicher und byzantinischer Kunst bemerken, meldet sich auch auf dem Denkmal aus Syrmien noch etwas, dass es der ungarischen Kunst dieses Zeitraumes noch näherbringt, nähmlich das Motiv der nachsassanidischen Palmette, ein beliebtes und spezifisches Motiv des ungarischen Materials in der Frühzeit der Arpaden.

Nebenbei erwähne ich auch, dass es in den anschliessenden Gebieten, in der Bačka und dem Banat, noch einige Denkmäler mit Flechtbandornamentik gibt (Bodrogsziget, Arača). Bei ihnen erscheint jedoch die Flechtbandornamentik nur als Begleiterscheinung. Deshalb nehme ich nicht an, dass sie für die Datierung dieser Werke von entscheidender Bedeutung ist. Ich mache zum Beispiel auf den Schmuck des Portals der Pfarrkirche Zweinitz in Kärnten aufmerksam, wo ein romanisches gemeisseltes Kopfrelief von einem spätromanischen Flechtwerk mit drei Bändern aus der zweiten Hälfte des 12. Jh.s umrahmt wird. Es ist also nicht das Flechtwerk, dass über die Datierung des Werkes entscheidet, sondern dass was im Sinne der Stilentwicklung fortschrittlicher ist, das heisst, die plastische Modellierung der menschlichen Figur.

Die dürftigen geschichtlichen Unterlagen geben uns bis jetzt keine sicheren Anhaltspunkte über die Gebäude, denen die steinernen Bruchstücke aus Syrmien, von denen hier die Rede war, entstammen. Jedoch die Angaben über die Benediktinerabtei in Banoštor sprechen dafür, dass das Kapitell aus Banoštor der Stiftung des angesehen Palatins und Banus Beluš angehörte. Er hat als »avunculus domini regis« zur Zeit des Königs Geza II., als Bruder der Königin Helene, der Frau Belas II, des Blinden, (sie war die Tochter des Grosszupans Uroš I. von Raszien) »in proprio fundo suo« zu Lebzeiten in der zweiten Hälfte des 12. Jh.s das Kloster gegründet.

Auf Grund des Dargelegten, kann man das Vorkommen der Flechtwerkornamentik in Syrmien weder einseitig mit der byzantinischen Kunst in Zusammenhang bringen, noch mit der Kunst Dalmatiens, wie das verschiedentlich versucht wurde. Ohne Rücksicht darauf, dass Syrmien heute im Rahmen der SVR Jugoslavien teils zur Autonomen Provinz Woiwodina und teils zur SR Kroatien gehört (weshalb sich mit diesem Material bisher vorwiegend Fachleute aus Kroatien befasst haben), werden die architektonischen Bruchstücke mit Flechwerkornamentik aus Syrmien bedeutend leichter verständlich, wenn man sie in Zusammenhang mit jenen Richtlinien der frühen mittelalterlichen Kunst betrachtet, welche sich zur Zeit der Romanik in Ungarn kreuzen. Dadurch erhalten sie ihre Bedeutung im Grenzgebiet der byzantinischen Kunst und in der Kunstgeographie Europas.

VERA IVANOVA-MAVRODINOVA, Sofia

LA CIVILISATION DE PRESLAV

La ville de Preslav, appelée Preslav la Grande par les Byzantins, portait un nom slave, mais les restes de l'établissement slave, qui a dû exister sur l'emplacement de la future capitale, n'ont pas été encore répérés. De même, et ceci doit être souligné, n'ont pas été découverts sur son terrain — à l'intérieur des murailles, des restes si minimes soient-ils de constructions provenant de l'époque romaine ou paléobyzantine[1], c'est-à-dire de celles qui précèdent l'établissement des Slaves et des Bulgares dans les Balkans au VIe—VIIe siècles. Par contre furent constatées à côté de la ville, mais sur une des collines de la rive opposée du fleuve Tiča (Kamčija) qui baignait les murs de son enceinte, des traces de constructions et des fragments de céramique qui datent du IVe s. Ces restes doivent être mis en relation avec les ruines d'une spacieuse basilique cimitériale du type à »quatre tours d'angle«, qui fut fouillée en 1947[2], toujours sur la rive droite du fleuve et dont l'érection se place au Ve siècle.

Tant que l'Eglise Ronde (fig. 1) était le représentant presque unique de l'architecture religieuse de Preslav, la tendance à isoler ce monument et à le dater de l'époque de Justinien pouvait être tout de même comprise en une certaine mesure. Quoique les fouilles archéologiques, et en particulier celles des quinze dernières années, aient fourni un matériel suffisant pour le faire réintégrer complètement dans son milieu historique, cette tendance existe encore de nos jours. Et pourtant en toutes ces années de fouilles et dans tous les chantiers, nos prédécesseurs et nous qui y travaillons déjà 16 ans, n'avons trouvé à l'intérieur de la ville la moindre trace de construction qui puisse être rapportée à l'époque précédant l'installation dans ces régions de nos ancêtres slaves et protobulgares. Si le Palais, l'Eglise Ronde, les murs de deux ence-

---

[1] *В. Иванова,* Велики Преслав, Сб. Археолог. открития в България, София 1957.

[2] *В. Иванова,* Базиликата на Дели Душка в Преслав, Разкопки и проучвания III, София 1948, 65—72.

intes — celle de ville et celle de la citadelle (fig. 2) avaient été réellement construits à l'époque paléobyzantine, il est impossible qu'autour des ruines de ces bâtisses ou sous leurs murs ne subsistent des restes de constructions plus anciennes. Les monnaies qu'on trouve communément dans les décombres, le plus souvent dans les couches de cendre qui les recouvrent, sont celles de Tzimiscès et les monnaies anonymes du X[e] siècle. Par contre le terrain de la citadelle, dans laquelle s'étaient confinés les Byzantins aux XI[e] et XII[e] siècles ainsi que les nécropoles de cette époque, déblayées autour des églises ruinées au moment de la prise de la ville en 972, ont livré des monnaies des Comnènes[3]. Les monnaies du VI[e] s. manquent à Preslav.

Etant dans l'impossibilité de donner une liste ou un commentaire des trouvailles — édifices et objets — faites à Preslav, du moins celles des dernières années, je ne m'arrêterai qu'à ce qui fait le mieux comprendre le caractère original de la civilisation de Preslav: l'architecture et les arts qui lui sont le plus étroitement liés — la sculpture et le décor mural en faïence peinte.

L'architecture de Preslav est une architecture en pierre. Les murs des grandes constructions de caractère monumental (fig. 3) sont en pierres de grand ou de moyen appareil ou ont un parement d'appareil. Les habitations ordinaires sont bâties avec des pierres roulées et des dalles extraites du lit même de la Tiča ou bien de pierres de roche des environs. Souvent dans les bâtisses de moindre importance c'est l'argile qui sert de liaison. La brique intervient parfois, mais seulement dans l'exécution des arcs et des voûtes, qui souvent eux aussi sont construits en pierre. Ces murs construits en grands blocs scellés à l'aide de crampons en fer ou possédant un parement appareillé diffèrent essentiellement des murs des V[e]—VI[e] siècles dans nos régions où la brique ou le parement arasé sera le mode de construction ordinaire et continuera à être celui des Byzantins aussi à l'époque du premier royaume bulgare. Le mode de construction des murs, soit entièrement en pierres de taille ou seulement avec un parement de pierre taillée est à Preslav un héritage de l'époque hellénistique. On le trouve dès avant l'époque romaine dans les villes de la région qui correspond à la Bulgarie du Nord-Est et de la Dobroudja actuelles. Mais les villes de l'intérieur de la Scythie Mineure furent détruites à l'époque des invasions.[4] La thèse de la continuité des cités anciennes dans cette partie de la Péninsule ne peut être soutenue, comme l'atteste aussi la toponymie nouvelle, de caractère slave, de la région à l'Est de la Yantra.[5] Seules les villes du littoral — les anciennes colonies grecques et quelques cités au bord du Danube, comme Durostorum (Silistra) survécurent non seulement à l'arrivée des Slaves et des Bulgares, mais transmirent aux nouveaux venus la tradition de la construction en pierre taillée. Les relations suivies qu'entretenait Preslav avec les habitants du littoral de la Mer Noire nous sont attestées aussi par le matériel archéologique provenant des dernières fouilles.

[3] *В. Иванова,* Двете църкви при чупката на източната стена на вътрешния град в Преслав, Известия на бълг. археолог. институт XX, 481—484.

[4] *В. Иванова,* Южната порта на Вътрешния град в Преслав, ИАИ XXII, 165—168, 171.

[5] *В. Бешевлиев,* Античната топонимия у нас като исторически извор, Известия на института за български език III, 1954.

Dans les dernières décades de ce siècle il a été établi grâce surtout aux recherches des savants soviétiques, que le parement en pierre calcaire a été employé dans les constructions de caractère monumental du littoral pontique pendant la majeure partie de l'époque médiévale. Il est évident que ce mode de construction dans les centres bulgares vient de la tradition locale vieille de plusieurs siècles. Ce qui est très important c'est que l'architecture du littoral pontique a conservé et transmis aussi aux constructeurs bulgares des IX—X[e] siècles, la tradition des corniches de couronnement en pierre sculptée (fig. 4). Ces corniches constituent le décor indispensable de toute bâtisse de quelque importance à Preslav et sont un des traits marquants de son architecture. Des corniches avec un tore couraient sous la toiture du palais, sous celle des églises et même sur les pierres qui formaient le toit de chacun des créneaux au haut des murs des deux enceintes. Notons que ce tore se trouvait déjà à la même place sur les créneaux du mur de la citadelle à Plisca. Le tore est l'élément essentiel dans les moulures des corniches[6] où il fait fonction de larmier. Les corniches de couronnement en pierre sculptée n'existent justement pas dans l'architecture des régions centrales des Balkans au VI[e] siècle. Ce manque fait le mieux comprendre l'erreur de ceux qui essaient d'attribuer à l'époque de Justinien les constructions des capitales bulgares du IX[e] et X[e] siècle.

Mais le décor des constructions à Preslav comporte aussi d'étroits bandeaux sculptés[7] qui délimitaient à l'intérieur les étages, marquaient la naissance des voûtes, des arcs et des coupoles, se courbaient sur les archivoltes et sur l'arc triomphal des églises. Ces frises sont formées d'un seul motif courant et se distinguent ainsi de la décoration sculptée des églises paléobyzantines qui conservent toute la série habituelle des motifs antiques[8].

A Preslav des colonnes engagées font saillie sur les murs à la manière héllénistique et romaine. Les colonnes engagées qui existaient sur les murs du palais et de l'Eglise Ronde (fig. 5) se voient aussi dans une église cruciforme[9] déterrée en 1947, où elles se

[6] *К. Шкорпил,* Паметници от столица Преслав, Сб. България 1000 години (София 1930), 217, табл. XXXV, XXXVI.

[7] *Кр. Миятев,* Кръглата църква в Преслав, София 1932.

[8] *Н. Мавродинов,* Старобългарското изкуство, София 1959, 157—158.

[9] *В. Иванова,* Две църкви на Бял бряг в Преслав, Разкопки и проучвания III, 149—155, обр. 1—3; *Мавродинов,* op. c. 166, fig. 170.

répètent même sur les murs intérieurs du naos (fig. 6). Il est évident que ce motif décoratif était un des éléments usuels dans l'architecture de Preslav. Sa présence s'explique par le retour aux

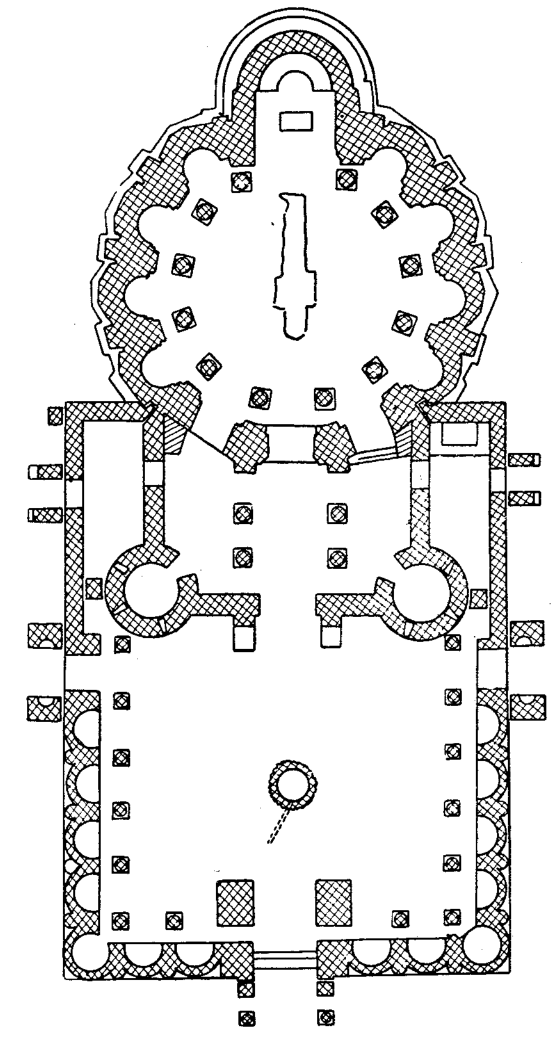


Fig. 5. L'église ronde. Plan

formes antiques et au style décoratif qui avait lieu aux IXe—Xe ss. dans les différentes régions du littoral pontique[10] et qui dans

[10] *Сш. Сшанчев*, Църквата до с. Виница, Известия на Археологическия институт XVIII, 1952, fig. 2.



Fig. 1. L'Église Ronde vue du sud - est.

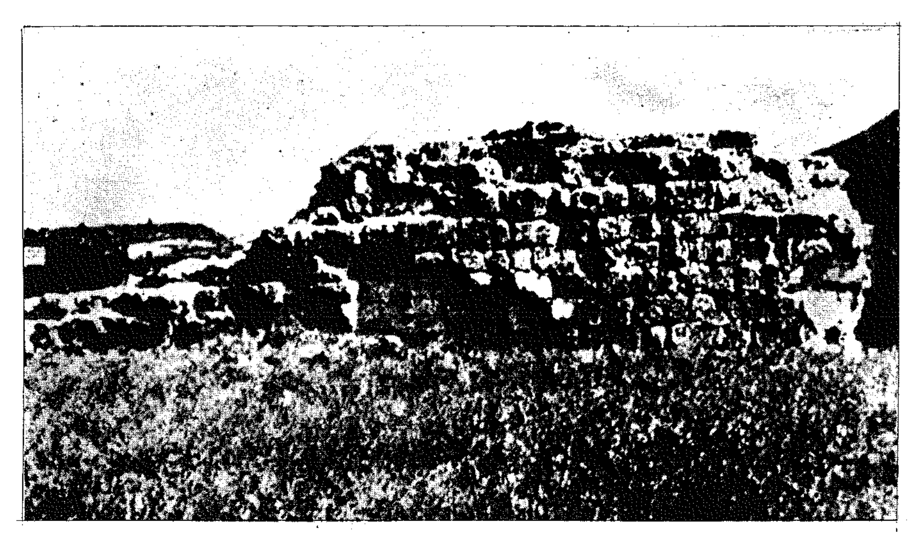


Fig. 2. Mur de la citadelle.

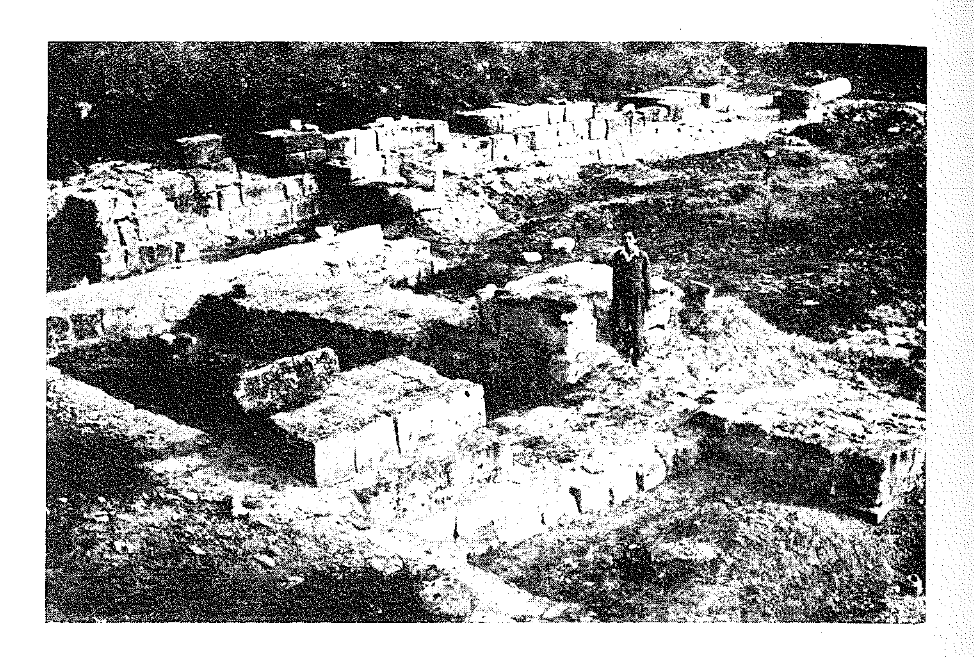


Fig. 3. Ruines du Palais du nord-ouest.

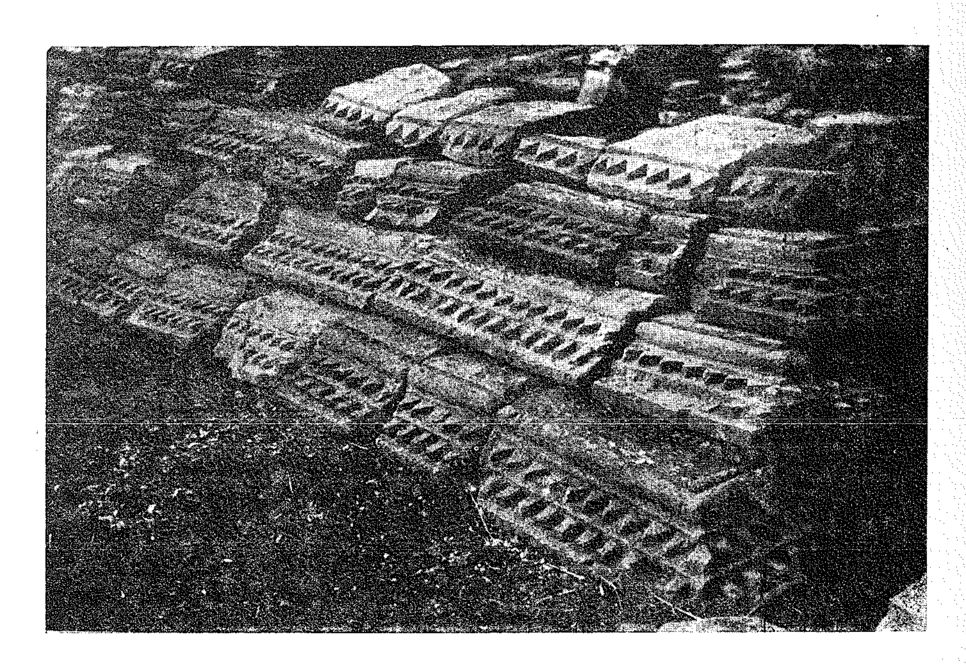


Fig. 4. Corniches de l'église du monastère sur l'Avradak.



Fig. 8. Tête de lionne.

Fig. 9. Tête de singe.



Fig. 10. Chapiteau de l'Église Ronde.

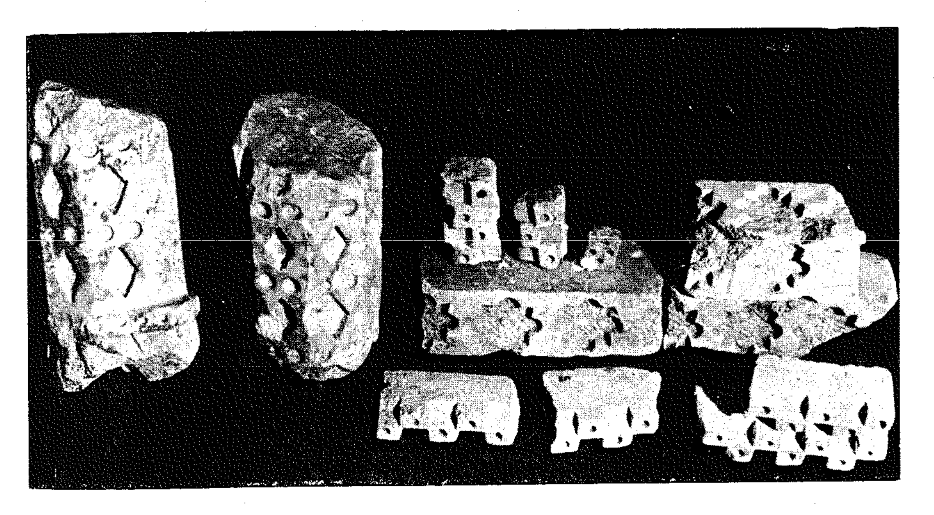


Fig. 11. Fragments de marbre à incrustation.

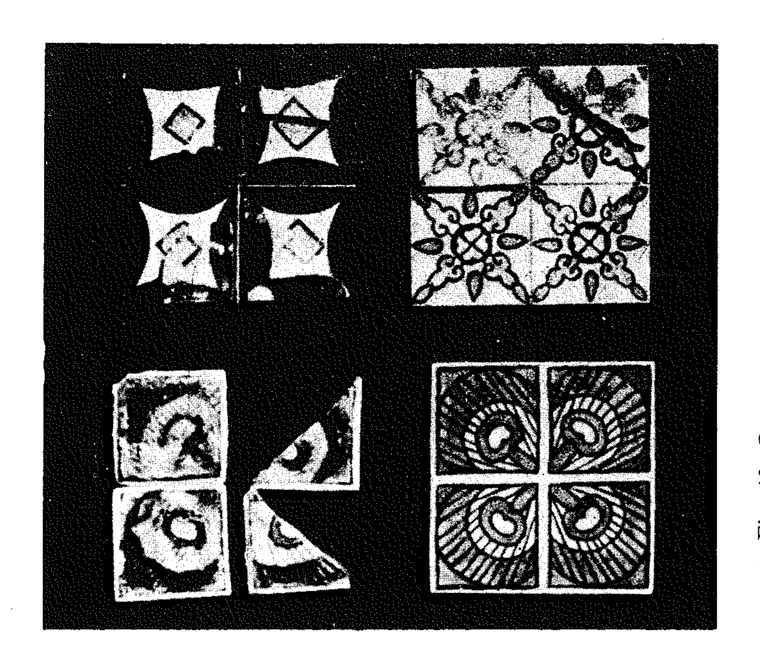


Fig. 13. Carreaux en céramique peinte.

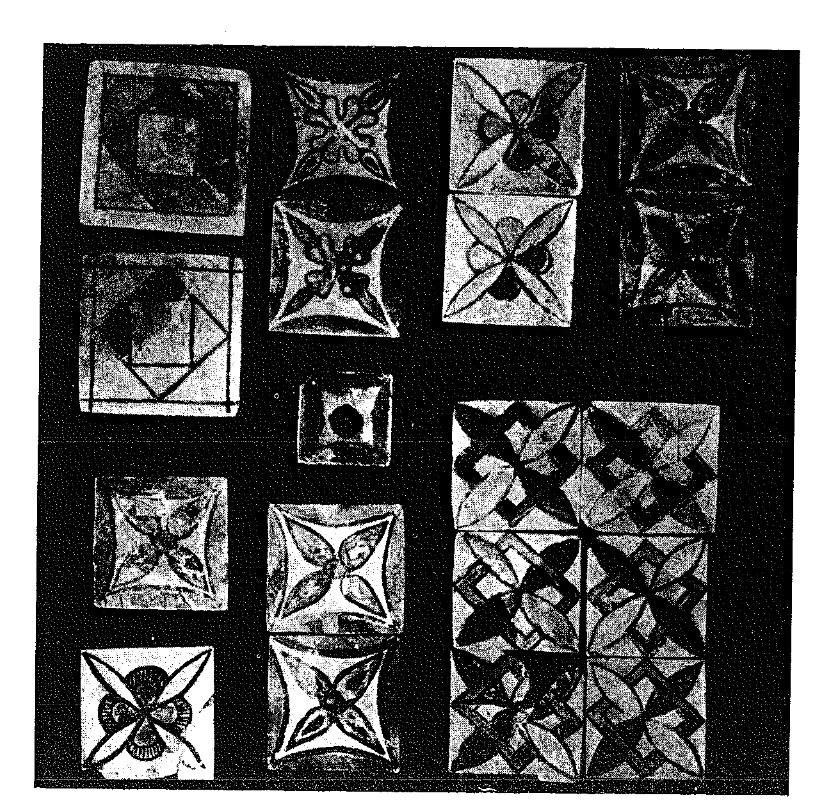


Fig. 12. Carreaux en céramique peinte.

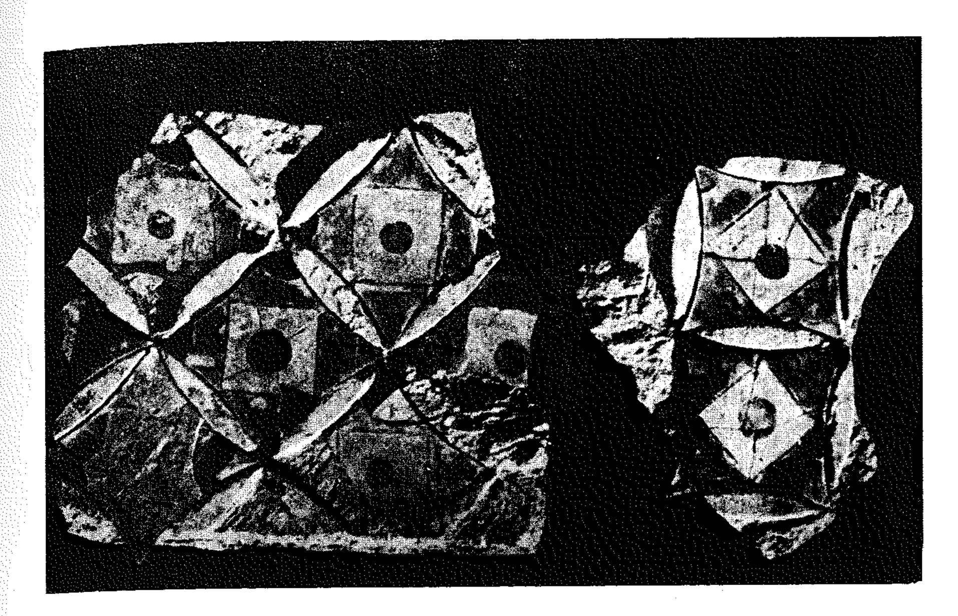


Fig. 14. Restes de pavement avec incrustation de céramique peinte



Fig. 15. Icône en céramique.

le domaine de l'architecture se fit sentir à Preslav mieux qu'à Constantinople. Par ce même retour et en relation avec l'emploi renouvelée de la colonne engagée peut s'expliquer aussi le goût des constructeurs de Preslav pour la ligne courbe. Ce goût est manifesté dans le choix des exèdres qui festonnent les murs de l'atrium

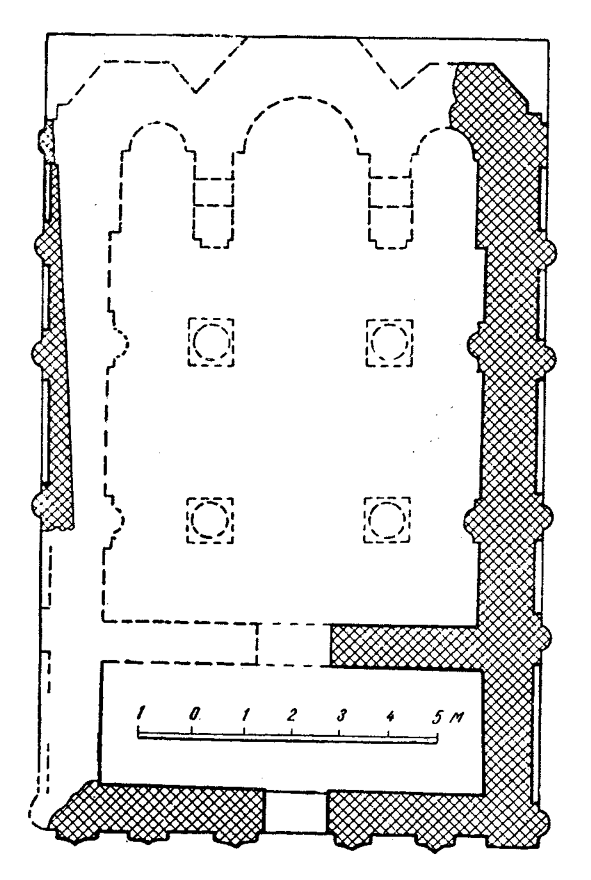


Fig. 6. L'église inférieure à Bial-briag. Plan

de l'Eglise Ronde ainsi que dans le tracé circulaire des niches qui se creusent dans les murs des églises de Patléina et de Vinica[11] (fig.7).

C'est un fait connu que la décoration extérieure des murs intéressait peu les architectes du VIe siècle. Tout au contraire les

[11] *В. Иванова,* Разкопки на Аврадака в Преслав, Разкопки и проучвания III, 22—26.

architectes de Preslav décorent les murs extérieurs de colonnes engagées, d'une rangée d'arcades appliquées, de niches à fond circulaire et même de têtes d'animaux sculptées en ronde bosse. Les têtes de lionnes (fig. 8), la tête de singe (fig. 9) trouvées dans les ruines de l'église du monastère d'Avradak[12] dénotent, malgré leur stylisation poussée une connaissance approfondie de l'anatomie

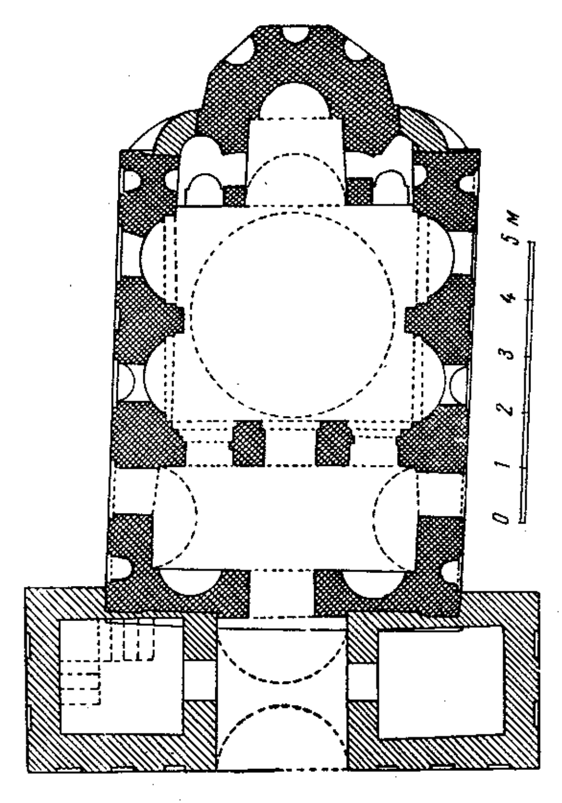


Fig. 7. L'église de Vinica. Plan

animale, tandis que les têtes de lion, par lesquelles se terminent les gargouilles de la toiture du même monastère sont de médiocres oeuvres d'artisans. L'unique analogie que nous sachions pour ce genre de décor à cette époque est l'église d'Akhtamar[13] du Xe s., dans le lac de Van, en Arménie.

Je voudrais souligner le fait que des figures de singes en ronde-bosse n'existent pas dans le répertoire de la sculpture by-

[12] *В. М. Арутюнян* и *С. А. Сафарян*, Памятники армянского зодчества, Москва 1951, обр. 64.

[13] *Н. Мавродинов*, op. c., 213, обр. 236—237, 238, 240, 242.

zantine et il faut attendre pour le moins deux siècles avant de les trouver, ainsi que les gargouilles dans les églises romanes d'Occident. Mais les motifs que l'imagier roman sculptera un peu plus tard se voient également sur les chapiteaux de l'Eglise Ronde. C'est un lièvre, poursuivi par un chien (fig. 10) ou bien tapi dans le feuillage, un autre quadrupède probablement un lion, un oiseau de facture orientale. Le sculpteur de Preslav qui, comme le sculpteur roman »cherche l'invention dans la tradition« innove cependant puisqu'il est un des premiers qui aient travaillé des chapiteaux où les figures d'animaux remplacent entièrement le décor floral des chapiteaux antiques[14]. Le décor sculpté de l'Eglise Ronde avec ces chapiteaux se relie encore davantage aux créations de l'imagination populaire qui abondent dans nos légendes, dans les récits plus ou moins apocryphes et se reflètent dans les oeuvres de l'orfèvrerie, tout comme dans les initiales de style tératologiques des manuscrits. En sorte que l'architecture ainsi que le décor sculpté de Preslav portent aussi la marque de l'époque préromane des IX—Xe siècles, de »cette liberté anarchique, comme l'a si bien dit le prof. Boŝcović, dans le choix et l'emploi des motifs ornementaux légués par l'architecture antique, romaine et chrétienne et d'autre part, de l'emploi des éléments de la décoration et en partie aussi de la construction que les Barbares apportèrent avec eux«.

Si dans le mouvement de renaissance de formes antiques qui eut lieu à Byzance au IX—Xe siècles la sculpture sur pierre seule ne prit point part, l'explication doit être cherchée dans le caractère de l'architecture, qui ne favorisait pas le développement de cette branche de l'art. Chez nous, où l'architecture en pierre avait son complément naturel dans le décor sculpté, le sculpteur bulgare ne se contente pas de faire revivre les motifs antiques. Il puise aussi dans son propre héritage — l'art qui a produit le cavalier de Madara, les lions de Plisca, Preslav et Čatalar et en dernier lieu donnera les dalles de Stara-Zagora, de Nova-Zagora et le chapiteau de Nova-Zagora.

Par la technique, à la sculpture se rattache une autre sorte de décoration propre à Preslav. C'est l'incrustation dans la pierre de plaques de céramique peinte et couverte de glaçure. Tandis que les bandes avec les damiers sculptés que nous connaissons à Constantinople et à Venise, munis ici d'une incrustation de verre ou de céramique colorée, encadraient des panneaux ou des baies dans différentes bâtisses, les fragments en marbre de forme différente avec des incrustations de céramique proviennent du mobilier et en particulier de l'Eglise Ronde (fig. 11): colonnes, colonnettes et dalles du chancel, de l'ambon et des sièges du souverain, du pa-

[14] *Н. Мавродинов*, op. c., 159, обр. 162—164.

triarche ou de l'higoumène du monastère, dont faisait partie l'église.

Cette église est très bien datée par la note du cousin même du tzar Siméon, qui nous dit que l'Eglise neuve et dorée »fut érigée à l'embouchure de la Tiča l'année même de la mort de son père Boris en 907.[15] L'emplacement est exactement indiqué et les doutes sont sans aucun fondement, d'autant plus que les restes du monastère où travaillait le copiste du manuscrit ont été répérés au sud de l'église. L'inscription du chartophylax Paul ainsi que des deux inscriptions en glagolitique ont été gravées par la même main et en même temps et, je puis vous donner l'assurance, sur l'enduit encore humide du mur du narthex. La céramique peinte (fig. 12, 13) qui avait été appliquée sur des murs de l'Eglise Ronde a été fabriquée en partie dans les ateliers en contrebas[16], à l'est de l'église et peinte dans l'atelier qui a été déblayé sur son côté méridional.[17]

Des plaques de céramique peinte et couverte de glaçure ont été incrustées aussi dans les dalles en calcaire du pavement de deux églises funéraires sur la colline de Touzlalak (fig. 14). Des plaques de la même céramique furent trouvées ici pour la première fois in situ, appliquées au bas des murs en guise de socle.[18] Ailleurs à Patléïna les bandeaux-corniches étaient faites de plaques en faïence peinte au profil compliqué dont le tore forme la partie essentielle. Le décor peint de ces curieuses corniches est toujours la frise de palmettes où les motifs antiques sont complètement orientalisés. Les »motifs sans fin« qui ornent les plaques carrées de revêtement des murs ou les »feuilles d'eau« témoignent de la même liberté chez l'artiste qui décompose le motif floral pour le recomposer au gré de son imagination.[19] Toute cette décoration qui ne vient pas de Constantinople, trouve des analogies les plus proches dans les manuscrits de la fin du IXe et du début de Xe siècles provenant des provinces septentrionales de l'Asie Mineure — Bithynie et Cappadoce.[20] Pour le moment il nous suffit de constater que les décor »floral« de la céramique peinte de Preslav doit être étudié en relatio avec l'art de ces provinces aux IXe—Xe siècles, tandis que les specimens de la céramique peinte trouvés à Constantinople montrent une phase ultérieure dans l'évolution du décor et ne peuvent, par conséquent, avoir été les modèles dont se seraient servi les artistes de Preslav à la fin du IXe ou au début du Xe siècle. Mais ces artistes bulgares savaient peindre aussi la figure humaine. Le haut dégré de perfection auquel ils étaient arrivés dans ce domaine de l'art nous est attesté par la belle icone en céramique peinte trouvée auprès des fours dans l'atelier de Patléïna. Cette fois-ci le modèle de l'artiste pour l'iconographie du saint semble être venu de Constantinople, comme nous le fait comprendre la ressemblance entre l'icone et l'image du même saint dans le Ménologe de Basile II.

[15] *A. Vaillant*, La traduction vieux-slave des Catéchèses de Cyrille de Jérusalem. Byzantinoslavica, IV, 1932, 287.

[16] *Й. Господинов*, Нови находки в Преслав, Изв. на Археолог. институт XV, 83—85.

[17] *И. Акрабова*, Работилница за рисувана керамика на юг от Кръглата църква в Преслав.

[18] *И. Акрабова*, Декоративната керамика от Тузлалъка в Преслав, Разкопки и проучвания III, 101 сл.

[19] *Н. Мавродинов*, op. c., 244 suiv.

[20] *K. Weitzmann*, Die byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts, Berlin 1935, 19, 39 suiv.

Le revêtement des murs avec les plaques en céramique peinte est une des ceractéristiques de l'architecture de l'Orient au IXe—XIIe siècles. Il n'existe pas à l'époque précédente dans les Balkans, et à Preslav même cesse d'être employé dès avant la fin du Xe siècle.

Déjà avant la découverte des monuments dont nous venons de passer en revue seule une partie, Preslav était connu comme le plus ancien foyer de civilisation slave, le centre d'où cette civilisation a rayonné et s'est propagée dans les pays voisins et en premier lieu chez les peuples russe et serbe. L'école littéraire de Preslav est célèbre, les traductions en vieux bulgare des oeuvres byzantines, qui furent faites à Preslav, alimentèrent des siècles durant les scriptoria des pays slaves et même non-slaves, tels que la Roumanie.

Point n'est besoin d'être spécialiste en science marxiste pour se rendre compte qu'une activité littéraire et artistique d'une telle importance n'a pu éclore et se développer qu'en se basant sur une culture matérielle qui ne doit ni ne peut être méconnue.

La communication fut suivie des remarques de M. *St. Pelekanidis.*

MIRJANA JEVRIĆ, Beograd

PANAGIE DU TRÉSOR DU MONASTÈRE DE DEČANI*

La panagie, sujet de la présente communication, appartient au groupe d'objets ecclesiastiques moins connus et peu nombreux, déterminés le plus précisément par le terme russe »artosnitza« (panagie d' ἄρτος). On arrive souvent à confondre ce type, destiné exclusivement au culte de la Vierge, avec les patènes, δίσκοι, δισκαρία où l'on pose le pain de l'oblation. On les confond également avec les panagies ou panagiaires — enkolpia (ἐγκόλπια), portés des hauts dignitaires de l'église orthodoxe, dont elles en sont le prototype.[1]

La plupart des exemplaires connus se trouvent au Mont Athos et quelques uns dans les trésors des églises en Russie.[2]

---

* Nous tenons à exprimer ici notre sincère reconnaissance aux Services pour la Protection des Monuments Historiques de Serbie à Beograd, de la Région de Kosovo-Metohie à Priština, autant qu'aux autorités de l'Église Serbe Orthodoxe qui ont bien voulu nous accorder toutes les autorisations nécessaires, même la permission d'apporter la panagie du trésor à Beograd. Ce n'est que grâce à cette obligeance que l'étude de cet objet précieux a pu être effectuée.

[1] *Н. П. Кондаков,* Памятники христіанскаго искусства на Аөонѣ, С.-Петербургъ 1902, 229-233. L'explication du terme et de l'emploi: *Du Cange,* Glossarium mediae et infimae graecitatis, Paris 1688 (éd. photot. 1953), s. v. Παναγία; *G. Codinus,* De officiis Magnae Ecclesiae, Venetiis MDCCXXIX, 80, 82 n. 11 (Αρτον ἐν Παναγιαρίω); *(Н. И. Барсовъ),* Енциклопедическій словарь, изд. *Ф. А. Брокгаузъ, И. А. Ефронъ,* Т. XXII-A, С.-Петербургъ 1897, s. v. Панагія; *К. Никольскій,* Пособіе къ изученію устава богослуженія православной церкви, СПетербургъ 1907, 633 н. 1. A remarquer le parallélisme des usages religieux et profanes.

[2] Principaux spécimens: La panagie en ophite du monastère de Xeropotamou, dite „coupe de l'Auguste Pulchérie", un des spécimen les plus connus; le monastère de Chilandari en possède trois en différentes matières — deux en pierre dure, le troisième en corne; le monastère du saint Pantalémon conserve également un beau exemplaire en stéatite, connu comme „panagie d'Alexis Comnène l'Ange", et un second, de bois, connu comme „panagie slave"; le monastère Dionysiou conserve deux, dont l'un semble être une variante de la „panagie slave", tandis que l' autre paraît être un type de transition (Cf. *Н. П. Кондаков,* op. cit., 222-235). Un exemplaire en pierre au Musée National de Ravenne est à signaler, montrant des analogies très proches avec la panagie n° 10 de l'inv. du monastère de Chilandari. (Cf. *Θ. И. Успенскый,* Артосная панагия, Извѣстия Русскаго археологическаго института въ Константинополѣ, VIII, вып. 3, Софія 1903, 249-263). Autres exemplaires: le panagiaire du maître Jean (Ivan) de Novgorod et sa réplique de la cathédrale de Moscou; l'exemplaire du Musée Benaki d'Athènes.

L'unique exemplaire de ce type subsistant dans notre pays, est la panagie en question, conservée dans le trésor du monastère de Dečani, parmi les quelques deux cents objets de date et d'origine différentes (fig. 1, 2). N'étant mentionné jusqu'à présent qu'au passage, notre spécimen présente un attrait particulier de l'inédit.

La première description de la panagie de Dečani a été donnée en 1852 par le moine du même monastère, Gedeon Josif Jurišić, dans son ouvrage intitulé „Dečanski prvenac" — chapitre „Les objets précieux et les antiquités du monastère de Dečani". On a pu l'identifier sous le numéro 11, parmi les quinze pièces dont l'auteur souligne la présence à cause de leur antiquité: »Un plat d'argent d'un rayon de trois pouces, rond, avec, au milieu, la Vierge aux mains étendues, tenant sur son sein le Christ, et entourée de vingt figures de saints. Comme la Vierge, ces figures sont taillées dans la corne du licorne. Chaque figure est cernée d'argent.«[3]

La photographie de la panagie a été reproduite en vignette dans un article de S. Radojčić, publié en 1939, et désignée dans la légende en allemand sous le nom de patène.[4]

Après la guerre, l'objet a été enregistré par l'équipe du Musée des Arts Décoratifs de Beograd (en 1953), puis (en 1956) par le Service pour la Protection des Monuments Historiques de Serbie et celui de la région de Kosovo—Metohie.[5]

Dans la thèse de B. Radojković sur l'orfèvrerie serbe des XVIe et XVIIe siècles (acceptée en 1959), la panagie de Dečani est mentionnée dans le chapitre consacré à l'orfèvrerie médiévale serbe comme oeuvre influencée par l'art byzantin et elle est datée du XIIIe ou XIVe siècle.[6]

La panagie de Dečani est en forme de patène au large fond concave. Elle consiste en deux parties de différentes matières: la panagie-même, exécutée en corne, couleur brun foncé, et un revêtement métallique, en argent (fig. 1, 2, 3).[7]

---

[3] (Traduit du serbe). Cf. *Г. И. Юришић*, Дечански првенацъ, Описаніе манастира Дечана, диплома краля Дечанскогъ, описание и пекске патріаршіе, многи стари здания, многи мѣста старе Србіе и Косовскогъ поля, Нови Сад 1852, 70, I.

[4] *S. Radojčić*, Ruganje Hristu na fresci u Starom Nagoričinu, Narodna starina 35, Zagreb 1939, fig. p. 32.

[5] Nous tenons à le mentionner à cause des renseignements concernant la date et la matière qui diffèrent:
— pour la matière on cite: pierre, ébène
— pour la date: XIVe, XVIe et XVIIIe siècles.

[6] *B. Radojković*, Srpsko zlatarstvo XVI i XVII veka, (Beograd 1959), 39, 50 n. 90.

[7] L'objet est légèrement usé. La partie en matière cornée a été fissurée et fragmentée en plusieurs morceaux, dont quelques uns manquent. La monture d'argent est en état de conservation relativement bon, excepté quelques taches de patine verte.

La conservation a été effectuée à l'Institut Fédéral pour la Protection des Monuments Historiques à Beograd, en 1961.

Dimensions: a) avec monture: diamètre 15 cm
diamètre du fond 10 cm
hauteur 3,5 cm
diamètre du pied 7 cm

b) sans monture: diamètre 14,7 cm
diamètre du fond 11 cm
hauteur 2,5 cm
épaisseur du bord 0,5 cm

Poids (avec monture): 450 gr

Dans la disposition des effigies taillées dans la corne, la place centrale est donnée à la Vierge, présentée en demi-figure en Orante avec l'Enfant en médaillon, type connu sous les noms de Panagia, Vlacherniotissa, Epyskepsis, Platytera, Znamenje.[8] Le bord est longé d'une arcade aux vingt niches abritant des figures en buste. La représentation centrale, occupant le fond entier de la panagie, se distingue aussi par ses dimensions beaucoup plus considérables. Tous les personnages sont marqués en grec (fig. 4).[9]

La monture d'argent est composée de plusieurs pièces: d'une armature en forme de plat creux, taillée en rayons (au nombre de trente), avec un pied sur lequel sont gravées trois lignes parallèles circulaires. (L'orfèvre a cherché à adapter la forme de la monture aux éléments ornementaux existant au revers de la panagie-même; cependant, les rayons ne s'accordent pas strictement.) Un autre élément, appliqué aux rebords suit par sa forme l'arcade de la panagie. Cet élément est muni de quarante et une dents fermant la monture.[10] La surface du fond a également un revêtement métallique, et les feuillets d'argent ne laissent libres que les reliefs de la Vierge et du Christ, cachant les sigles incisés dans la matière cornée, recouvrant également le nimbe et les manchettes de la Vierge.[11] La décoration de la monture diffère de celle de la pana-

---

[8] *Н. П. Кондаков*, Иконография Богоматери II, СПтбг 1915, 62-63, 114-117, 121; *L. Bréhier*, La sculpture et les arts mineurs byzantins, (Histoire de l'art byzantin, publiée sous la dir. de Ch. Diehl), Paris 1936, 17; *M. Vloberg*, Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin, Maria, Études sur la Sainte Vierge..., II, Paris 1952, 415-420; *L. Réau*, Iconographie de l'art chrétien, T. II, 2, Paris 1957, 71-72.

[9] Les sigles n'ont été découverts qu'après un nettoyage à fond entrepris au cours de l'étude.

Nous voudrions remercier ici l'Institut Fédéral pour la Protection des Monuments Historiques à Beograd qui a bien voulu prêter son aide concernant l'examen chimique et la conservation de ce monument, en particulier M. M. Vunjak, chef du Laboratoire de l'Institut, qui s'en occupait avec tant de sagesse.

[10] Une semblable manière à fermer la monture a été appliquée à un reliquaire byzantin (Cf. *G. Schlumberger*, Deux reliquaires byzantins inédits concervés à Venise, Mélanges d'archéologie byzantine, Paris 1895, 343-345) ainsi qu'à une croix datant du début du XVIe siècle et conservée dans le trésor de l'église de la Sainte Trinité de Plevlja, publiée dans l'article de *Б. Радојковић*, Једна непозната група древних крстова са рељефима празника, Зборник 5, Београд, Музеј примењене уметности, 1959, fig. 5 p. 82.

[11] Ces feuillets du revêtement ont été fixés à l'àide de clous, dont il ne reste que deux par lesquels est accroché le médaillon entourant le Christ Enfant.

gie, c'est à dire, le nimbe et les manchettes de la panagie sont recouverts de traits hachurés, tandis que le nimbe du revêtement porte une décoration de cercles en filigrane. Le décor entier a été rehaussé par une pierre précieuse, dont il ne reste que la trace en sa monture sur le nimbe de la Vierge.

Le fil de filigrane, tordu, en tresses ou en spirale, à part son rôle décoratif, souligne également les contours de l'objet. Dans l'axe vertical en haut est placé un anneau de suspension muni d'une courte chaîne qui permettrait d'expliquer la manière dont on gardait la pièce hors d'usage.

Nous ferons noter que les sigles de la pièce-même (fig. 4) diffèrent de celles de la monture (fig. 5). A notre avis, cette différence ne provient pas de la spécificité des deux matières (cornear-gent), ni des deux écritures, mais fait penser plutôt que la monture aurait pu être d'une époque plus récente, fait confirmé aussi par les abréviations et les ligatures — caractère épigraphique — qui sont tout autres. Également, la différence déjà mentionnée de la décoration des nimbes.[12]

L'iconographie de la panagie de Dečani présente l'essence de la signification de cet objet liturgique d'une manière extrêmement concise. Le thème essentiel de la liturgie — l'eucharistie, qui est la constante de ces objets, est traduit de la façon la plus lapidaire. Dans la partie supérieure, à l'extrémité de l'axe vertical, est présenté le Christ de face, en geste de bénir, flanqué des figures des saints archanges Michel et Gabriel et des figures de saint Nicolas et de saint Jean Chrysostome en ornement d'évêques aux omophors. A ce groupe correspondent, à la partie inférieure, les figures des trois saints diacres, marqués par leurs instruments d'officiants — boîtes reliquaires, qu'ils tiennent devant eux des mains couvertes. A droite et à gauche, entre ces deux groupements, sont rangés les apôtres, six de chaque côté, avec saint Pierre et saint Paul et tête. Il est à remarquer qu'une relation intérieure rapproche ces figures non seulement par le rythme de la composition — toutes les têtes des personnages étant orientées vers le Christ — mais aussi par leur concentration profonde qui réalise une communauté psychique de ces figures quoique isolées par des piliers. Le spécifique iconographique consiste dans le fait que l'eucharistie n'est pas donnée comme scène, mais suggerée par la présence seule des personnages.

L'analyse chimique de la matière de la panagie qui a été discutable (corne, ébène ou pierre) a confirmé l'opinion du premier descripteur, moine Gedeon Josif Jurišić.

J. Braun, dans son ouvrage „Das christliche Altargerät", dans les chapitres consacrés à la matière des calices et des patènes, cite une décision du Synode de Calechyt (Angleterre) en 785—787, d'après laquelle on défend l'exécution des calices et des patènes en

[12] Cf. n. 10.

corne: »Vetuimus, ne de cornu bovis calix aut patina fierit ad sacrificandum, quod de sanguine sunt.«[13] S. Radojčić, parlant de la panagie en corne du monastère de Chilandari (n⁰ 12 d'inventaire), met en valeur la matière comme clef pour la compréhension de l'ensemble iconographique et attribue à cette matière un sens symbolique relatif au mystère de l'incarnation, se basant sur la légende du licorne.[14] Les deux opinions, quoique oposées du point de vue de l'interprétation de la signification de la matière de la corne, ont une idée commune — que la matière porte par elle-même un sens symbolique et une influence mystique.

Pour conclure, la matière de la panagie en question — la corne — en concurence avec l'iconographie, étant complètement au service de l'idée du culte de la Vierge relatif au culte de l'Incarnation, souligne la signification de cet objet liturgique dans son sens symbolique et mystique.

Dans la complexité des problèmes que pose cet objet, le problème de la date et de l'origine est le plus difficile à résoudre.[15] Il n'a pas été possible d'avoir un appui plus sûr sur une base d'analogies directes. La méthode de comparaison, d'abord avec les panagies connues, ne pourrait pas donner un résultat définitif, étant donné que jusqu'à présent il n'en a pas été établi un ordre chronologique. Leur origine néanmoins n'a pas encore été recherchée. Tout ce matériel se trouve toujours dans une phase hypothétique.

L'iconographie des panagies te type ἄρτος, tout en donnant à l'artiste un grand répertoire de thèmes regardant le dogme de la Mère Dieu et de l'Incarnation, et ne l'obligeant que de présenter la Vierge Orante avec le Christ Verbe au centre de la pièce, ne laisse pas non plus une base plus précise à l'égard du problème de la date et de l'origine. Cependant, la représentation du Christ avec les deux archanges (les mains recouvertes les montrant à l'office) que l'on trouve au sommet de la panagie, est un motif iconographique d'un caractère monastique et oriental qui, d'après A. Xyngopoulos,[16] apparaît aux temps très reculés (VIe siècle) et qui renaît dans l'art de Macédoine aux XIIIe et XIVe siècles dans un style différent. Cette donnée pourrait nous prêter un élément

[13] *J. Braun*, Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung, München 1932, 39, 203.

[14] *С. Радојчић*, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник радова САН, књ. XLIV, Византолошки институт књ. 3, Београд 1955, 183. Dans les Physiologues, le texte suivant explique la relation de la légende du licorne et de l'idée de l'incarnation: „Comme le licorne qui ne se laisse pas capter et ne se soumet qu'à la Vierge par sa nature, de même le Christ, que les Anges n'ont pas réussi à arrêter, obéissant à la volonté de son Père, s'incorpore dans la Vierge. Et la parole devient corps". (Cf. *F. Lauchert*, Geschichte des Physiologus, Strassburg 1889, 22-24, 213).

[15] Les dates proposées jusqu'à présent par les spécialistes s'échelonnent du XIIIe au XVIIIe siècle.

[16] *A. Xyngopoulos*, Une icone byzantine à Thessalonique, Cahiers archéologiques III, Paris 1948, 127-128.

hypothétique pour résoudre le problème de la date et de l'origine de notre pièce.

D'autre part, nous ne devons pas manquer de souligner la ressemblance des incisions dans la matière cornée du revers de la panagie de Dečani (fig. 6) avec les marques de céramiques des ateliers de Constantinople,[17] ce qui pose un problème à part. Nous retenons toutes les réserves, n'ayant pas d'autres indices pouvant confirmer une origine constantinopolitaine et résoudre ce problème d'un rapport possible entre la céramique et notre panagie.

D'autres signes régulièrement taillés dans l'épaisseur du bord de la panagie, ne s'étendant qu'à une longueur de 3 cm, que l'on a pu prendre pour les inscriptions,[18] ne semblent être qu'une expérience de décoration du maître de la panagie de Dečani à laquelle s'est opposée la nature de la matière, ce qui l'a incité de s'en départir. Nous tenons encore à noter les graffiti qui se trouvent sur la monture quoiqu' ils semblent être indéchiffrables (fig. 7).

Les incisions au revers de la panagie et sur monture que l'on supposait pouvoir nous aider à éclaircir la question de la date et de l'origine de notre objet, malgré tous les efforts ne pouvaient pas être déchiffrées.

Le style des reliefs de la panagie de Dečani ne peut nous diriger d'une manière très sûre vers un jugement décisif. Le traitement de la figure de la Vierge a un caractère typique des représentations byzantines qui nie le corps et le réalisme pour une idée abstraite de la divinité, soumettant la présentation de la Vierge à une rigide stylisation géométrique (la plus accentuée dans l'interprétation du marphorion). Le type de la Vierge fait penser à l'influence de l'art de l'Asie Mineure, au reflets de l'art de Syrie et Palestine, ainsi qu'à l'influence de l'art des Coptes. D'autre part, le traitement des figures du bord révèle un réalisme poussé parfois jusqu'au naturalisme grotesque où l'on peut voir tant l'influence de l'art oriental, qu'un esprit tout roman (fig. 8). (L'élément des traits hachurés que l'on trouve sur les objets d'art mineur byzantins influencés par l'Asie Mineure, nous le retrouvons dans l'art roman.) Il est difficile de déterminer de quel côte cet élément

[17] Cf. *J. Ebersolt*, Les arts somptuaires de Byzance, Paris 1923, 148, fig. 64-66. L'hypothèse proposée par un des experts consultés, que les incisions dans l'enfoncement octogonal au revers de la panagie pourraient être la signature de l'artiste en monogramme, n'a pas pu être confirmée avec certitude.

Nous n'avons pas connaissance si des marques semblables existent sur les autres exemplaires, vu que la littérature concernant ces objets n'en donne pas des renseignements. Le seul exemplaire que nous avons eu l'occasion d'avoir entre les mains (grâce à l'amabilité de la Direction du Musée) est la panagie du Musée National de Ravenne, dont la partie postérieure est tout à fait lisse.

[18] Il faut signaler l'absence d'inscriptions incisées d'habitude le long du bord, entourant quelquefois le médaillon central de la Vierge et contenant les textes des hymnes chantées à la liturgie en dignité de la Mère Dieu — comme un élément commun à ce genre de vases sacrés.

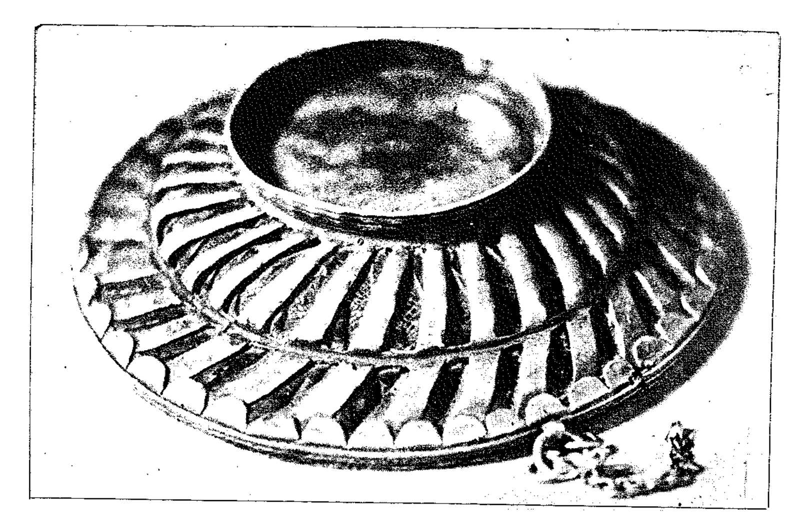
réaliste a pu s'infiltrer. Mais nous sommes enclins à croire que cet objet renferme le caractère ambivalent de l'art byzantin et indique les deux composantes. Dans la majestueuse expression de la Vierge se manifeste ce sentiment monumental de l'antiquité soumis à la spiritualité chrétienne, et d'autre part, le sens réaliste est trahit par le sentiment de la vie, accusé dans les visages expressif et vigoureux des types orientaux dans les arcades. Les apôtres ne sont pas différenciés par leurs attributs habituels, mais se distinguent par les traits individuels et une atmosphère psychologique qui les rattache au style monumental de la peinture byzantine de XIIe siècle. C'est bien la raison pour laquelle nous sommes disposés à placer notre objet dans un cadre temporel antérieur à celui des datations données jusqu'à présent et de la dater vers la fin du XIIe siècle, se référant aux éléments du style et de son esprit.



Fig. 1. Panagie du trésor du monastère de Dečani, Serbie.
(Photo D. Kažić, Beograd)



a



b

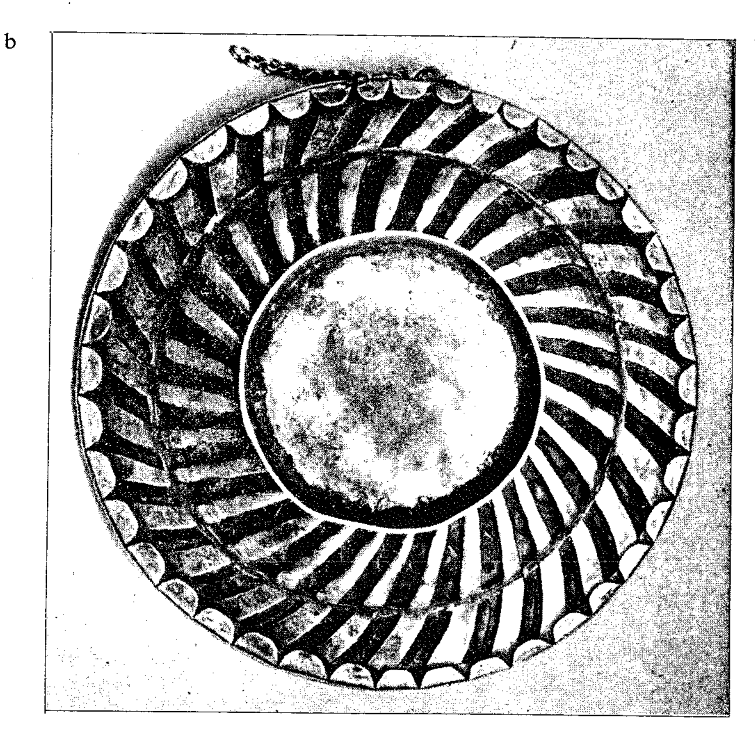


Fig. 2. Panagie de Dečani, revers
a/ (Photo M. Jevrić, Beograd)
b/ (Photo B. Debeljković, Beograd)



Fig. 3. Panagie de Dečani sans monture, partie antérieure
(Photo de l'Institut Fédéral pour la Protection
des Monuments Historiques, Beograd)



Fig. 3. Panagie de Dečani sans monture, revers (Photo de l'Institut Fédéral pour la Protection des Monuments Historiques, Beograd)

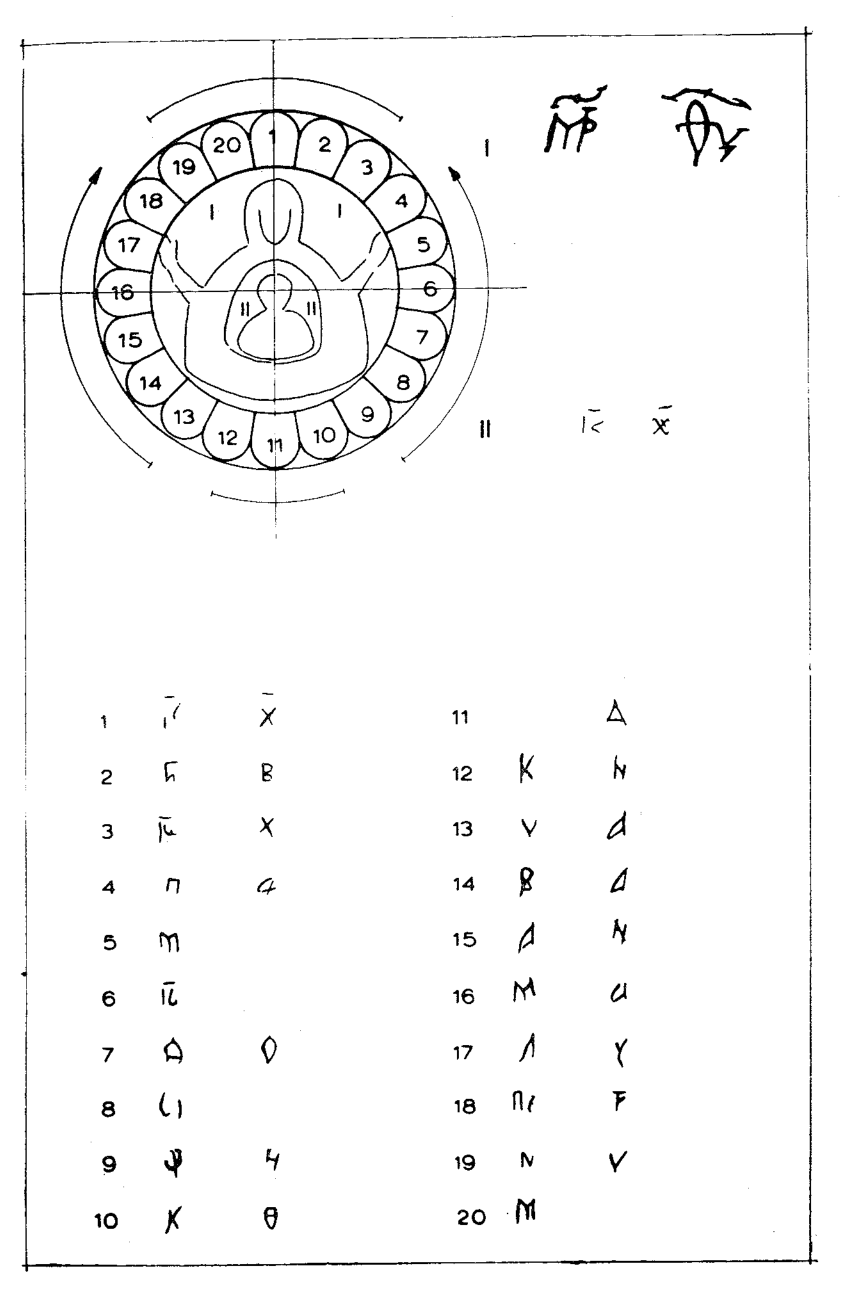
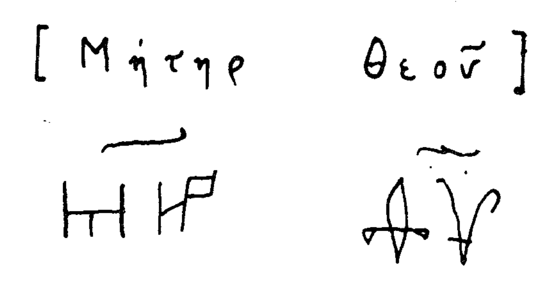
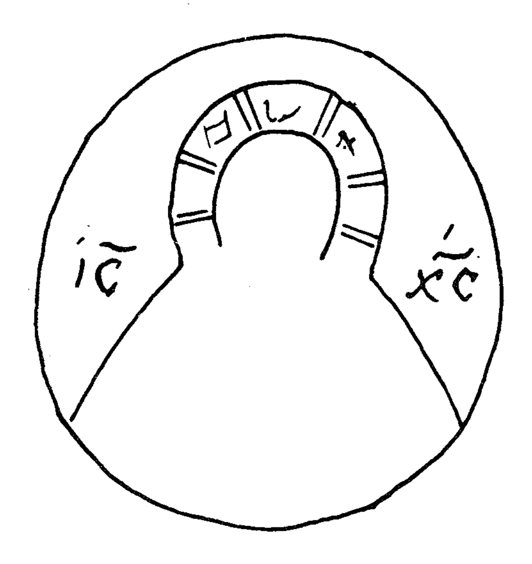


Fig. 4. Sigles incisés dans la matière cornée à la partie antérieure de la panagie de Dečani





[ὁ ὤν]

Celui qui est

[Ἰησοῦς Χριστὸς]

Fig. 5. Sigles incisés sur le revêtement métallique à la partie antérieure de la panagie de Dečani

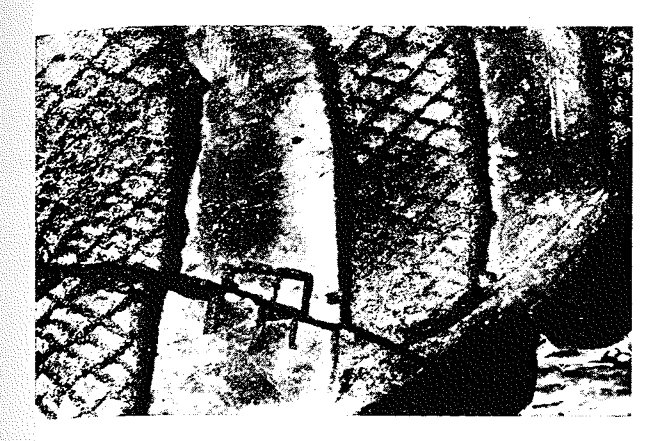
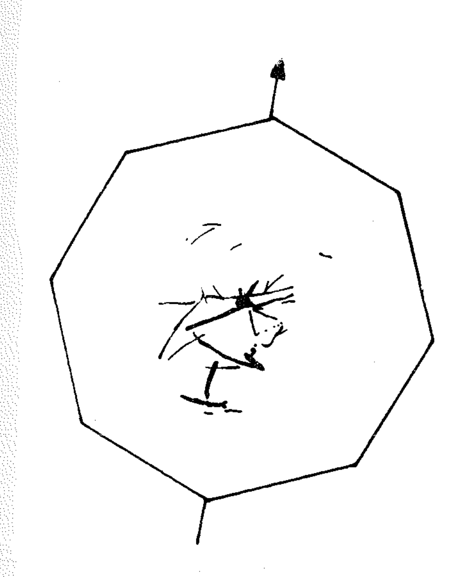


Fig. 6. Incisions dans la matière cornée du revers de la panagie de Dečani: a/ sur un rayon
(Photo B. Debeljković, Beograd)





b/ dans l'enfoncement octogonal au centre
(Photo de l'Institut Fédéral pour la Protection des Monuments Historiques, Beograd)

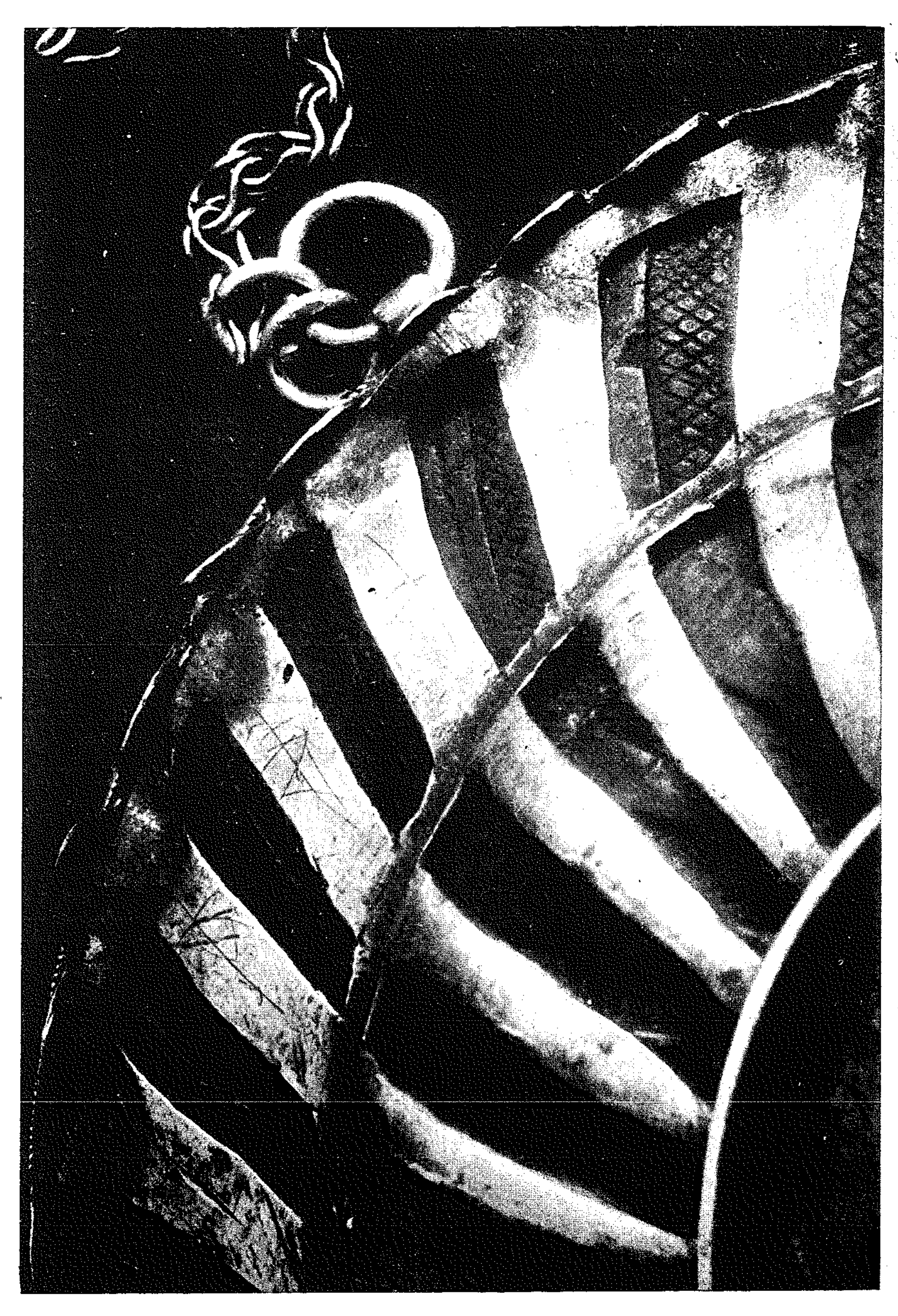


Fig. 7. Graffiti sur la monture au revers de la panagie de Dečani
(Photo B. Debeljković, Beograd)

Fig. 8. Figures en buste du bord de la panagie de Dečani:



1. Le Christ



2. Archange Gabriel



3. Saint Jean Chrysostôme



4. Saint Paul



5. Saint Mathieu



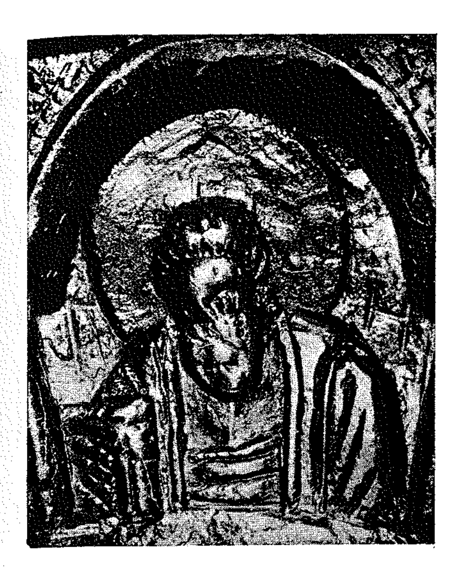
6. Saint Jean



7. Saint Thomas



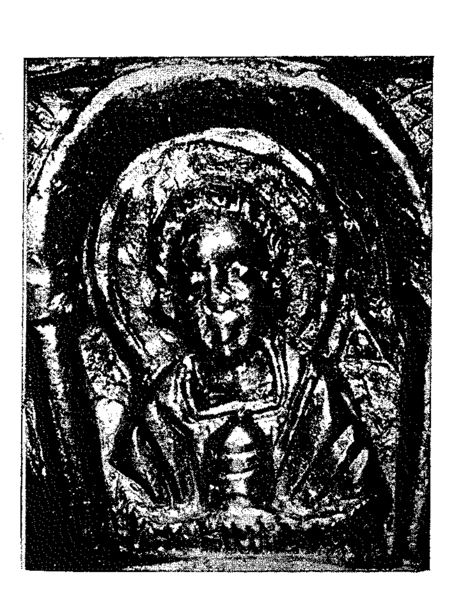
8. Saint Simon



9. Saint Philippe



10. Saint diacre



11. Saint diacre



12. Saint diacre



13. Saint Jacob



14. Saint Barthélemy



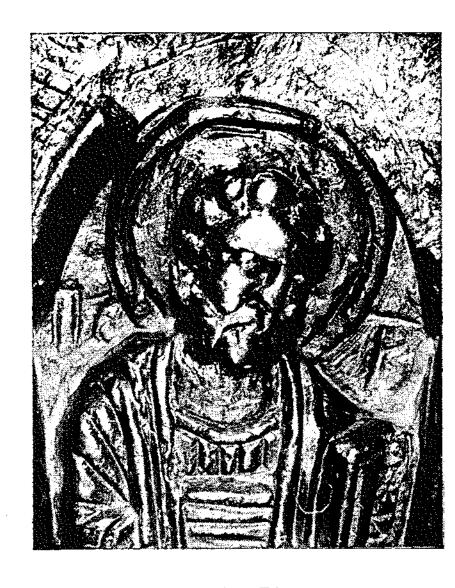
15. Saint André



16. Saint Marc



17. Saint Luc



18. Saint Pierre



19. Saint Nicolas



20. Archange Michel

(Photos de l'Institut Fédéral pour la Protection des Monuments Historiques, Beograd).

ZOLTÁN KÁDÁR, Debrecen

CYCLE DE FRESQUES À FELDEBRŐ RÉPRÉSENTANT CAÏN ET ABEL

Feldebrő, petit village au Comitat Heves, naguère propriété de la famille Aba au XIe siècle, est situé près d'Eger, au nord-est de Budapest. L'église baroque de ce petit village fut construite sur une crypte d'une disposition centrale spéciale, à une seule abside, datant de l'époque romane, dont le plan avait la forme d'une croix grecque. Comme il a été démontré par Jules Moravcsik, la crypte a conservé encore l'architecture de l'église de la Nativité à Bethlehem datant de l'époque de Constantin le Grand. Sur le plafond de l'abside on voit en buste l'image du Pantocrator à l'inscription: EGO SVM QUI SVM, entourée des symboles des Évangélistes. Entre l'abside et la nef, des figures devenues méconnaissables déjà, vêtues de robes somptueuses sont plantées, ainsi qu'une figure de chérubin. Au côté, choeur de la colonne, entre le choeur et la nef fut placée la représentation du Calvaire. Une composition très dégradée représentant la Madone avec l'enfant Jésus (?) et près d'eux une figure d'ange tenant un voile, se trouve aussi entre le choeur et la nef. Au voûte de la nef, dans des médaillons, des bustes des saints sont placés — des prophètes parmi ceux-ci d'après le témoignage des inscriptions — tandis que dans la partie ouest de la nef, des représentations de patriarches sont visibles dans un état gravement détérioré. Aux murs latéraux au côté ouest de la nef sont représentées face à face: les scènes de l'offrande de Caïn et d'Abel, à la partie supérieure de la colonne au sud-ouest se trouve la scène finale du cycle: Caïne tue Abel.

Cela ne fait pas l'ombre d'un doute que les fresques soient les oeuvres de plusieurs maîtres. Les figures du Pantocrator respectivement des Évangélistes sont tenues dans un style plus sec que les autres parties du cycle de fresques de Caïn et d'Abel, ces dernières comprenant d'éléments plus nombreux qui remontent aux traditions romaines hellénistiques. Cette fois-ci nous omettons les analyses stylistique et iconographique comparées de toutes les

fresques pour nous borner à l'étude sommaire du cycle de fresques de Caïn et d'Abel seulement.

Caïn est représenté au mur latéral sudouest, avec une technique de fresque qui nous rappelle de beaucoup la technique de l'aquarelle. Par-dessus d'une tunique bleue d'aspect romain la figure porte une cape rouge, fixée sur l'épaule droite avec une fibule ronde. La cape légère fait un pli sinueux en S devant la poitrine, tandis que Caïn tient dans les mains les trois épis offerts rendus selon la représentation-type de »manu velata«. Les membres de la figure sont tenus dans un coloris brun-rouge foncé, la tête dans un brun foncé. Les traits du visage sont raids, les yeux grands ouverts, le nez marquant et busqué. Le second plan de la fresque est rempli de boutons stylisés de fleurs plates à cinq pétales et des rinceaux sinueux éparpillés partout. Derrière l'épaule de Caïn une fleur, un ornement plat quadrilobe est visible. Entre la figure suppliante et le mur on lit une inscription en majuscules: CA IM. Au mur opposé, on voit beaucoup moins de la figure d'Abel, dont le front et le visage gauche font défaut. Les couleurs et la coupe des vêtements et de la cape sont semblables à ceux que porte Caïn, mais Abel tient dans les mains un petit agneau au cou long. Le trait commun des deux figures portant l'offrande est la représentation, comme type stylistique, des doigts de la main. Ceux-ci se dessinent notamment sous la cape. Au-dessus de la colonne, on voit la scène fratricide, tenue en couleurs brunes-rouges, dans un état très dégradé; Caïn aux boucles abondants, au regard fulgurant frappe avec sa houe son frère tombé à terre. Celui-ci ferme ses yeux. De l'inscription aménagée entre les deux figures, la lettre B est nettement lisible, il ne peut donc être question — comme certains chercheurs prétendirent — d'une représentation de David et de Goliath. Bien que la fresque est dans un état assez dégradé, elle est d'une importance capitale pour l'appréciation du style de la représentation, car, contrairement à la scène de sacrifice, où la tête de Caïn a subi un repeint ultérieur al secco, celle-ci est restée intacte à la fresque de la scène fratricide dans son état d'origine.

Pour procéder à une analyse iconographique du style, les monuments de la peinture italiote nous s'aveènt de la plus haute importance car ils nous offrent bon nombre d'analogies, dont mention dont être faite en premier lieu de ceux qui datent du XIIe siècle. A une époque antérieure à cette date, aux mosaïques de Ravenne revenus des VIe et VIIe siècles, la figure d'Abel apparaît parallèlement à la représentation du sacrifice de Melchisédech et, plus tard, à celle d'Abraham. Dans la peinture italiote du XIIe siècle, les deux scènes principales du cycle furent le sacrifice d'Abel et de Caïn devant le même autel et la scène fratricide, Caïn tuant Abel [Monreale: Duomo; Palermo: Capella Palatina; Venezia: S. Marco; Roma: S. Giovanni a Porta Latina; en miniature: cod. vat. graec. 747, ainsi que les fresques perdues, connues seulement de dessin de S. Paolo de Rome]. Rappelons encore la scène avec Abel découverte récemment, de S. Giacomo de Grissiano en Italie septentrionale, dont le sujet reprend, en 1142 environ, le parallèle archaïque, notamment en ce que le sacrifice d'Abel est représenté parallèlement à celui d'Abraham. Malgré que le port romain dans les représentations ci-dessus énumérées, il est à noter, comme Dezső Dercsényi a eu l'obligeance de nous attirer l'attention, que le rendu typique de l'offrande tenue dans la cape ne se trouve que dans la scène de sacrifice de la fresque »L'offrande d'Abel« de Grissiano de l'Italie septentrionale. Ce mode de représentation ne présente pas un intérêt au point de vue de l'histoire de style seulement, comme il sera expliqué ultérieurement, mais il a une grande portée au point de vue de l'histoire des religions également: la représentation »manu velata« souligne le caractère sacré de l'objet offert ou présenté. Comme référence en a été déjà faite aussi par Franz Cumont, cette conception du rendu typique revient de la tradition des mystères héllénistiques orientaux, ce dont le relief isiaque bien connu du Vatican porte un vif témoignage, dans lequel le prêtre tient le pot à eau contenant de l'eau sacré dans les mains enveloppées dans une cape longue au cortège solennel. Ce fait pourrait aussi confirmer donc notre supposition, au la quelle Etienne Genthon a déjà fait allusion, notamment que l'origine des prototypes des fresques représentant Caïn et Abel de la commune Feldebrő doit être cherchée dans les traditions artistiques des provinces orientales de l'empire romain transmises aux époques byzantines. Conformément à ce qui a été avancé, la scène d'offrande de Caïn et d'Abel devrait être complétée selon toutes probabilités de manière que la représentation de l'autel du sacrifice commun était placée quelque part au mur entre les deux fresques. Deux considérations militent en faveur de cette hypothèse. Nous y sommes amenés d'une part par la direction des mouvements des deux figures. D'autre part, il est acquis que le sacrifice devant deux autels séparés n'apparût qu'aux représentations datant des XIVe et XVIe siècles, par exemple à Decani au XVe siècle, plus tard, aux commencements du XVIe siècle, dans l'art d'Athos, parmi les fresques de Trapeza de Lavra.

En comparant les fresques de Feldebrő à leurs parallèles iconographiques du point de vue stylistique, deux traits caractéristiques se mettent tout d'abord en évidence. D'une part, le style des fresques est d'une nature très conservateur, c'est-à-dire le mode de représentation est très attaché aux traditions antiques [Caïn et Abel portent des capes militaires, les offrandes sont tenues »manu velata«], d'autre part, la note artistique révèle les éléments d'un certain primitivisme. Ce caractère hétérogène des fresques s'explique selon toutes probabilités par le fait que les fresques furent exécutées d'après des modèles classiques empruntés de mi-

niatures par un peintre de fresque local au talent modeste. En ce qui concerne le style des modèles, un trait remarquable est par exemple la représentation des doigts se dessinant sous la cape qui recouvre la main. Semblable représentation nous est offerte par la scène de Descente de croix, dans le rendu de St Jean, de la fresque de Nerezi en Macédoine, datant de 1164, ensuite par une fresque représentant les vieux de l'Apocalypse, de S. Giovanni a porta Latina de Rome (1191—1198). Qant aux fresques de Feldebrő, les parallèles énumérés antérieurement nous renvoient sans exception au XIIe siècle. Cette époque fut l'apogée en Hongrie de l'influence byzantine sous le règne de Géza II [1141—1161] et de ses fils Etienne III [1161—1173] et Béla III [1173—1196]. Comme il a été déjà supposé aussi par Dezső Dercsényi, il est fort probable que le cycle de fresques de Feldebrő fut réalisé dans la seconde moitié du XIIe siècle.

ARMEN KHATCHATRIAN, Paris

ANNEXES DES ÉGLISES BYZANTINES A PLAN CENTRAL

ANALOGIES ET ANTÉCÉDENTES

Dans une église à plan central *sans annexes*, par exemple à Gračanica (vers 1320), les parties de l'édifice se déduisent l'une de l'autre dans un ensemble qui se développe à partir de *l'intérieur.*

Dans une église à *annexes*, par ex. à Mileševo (1235—7), il y a d'une part *le corps* de l'édifice et d'autre part *les annexes*, en forme de galeries, porches, portiques, pièces saillantes, tours qui s'y ajoutent de *l'extérieur.*

Ces annexes, tout en constituant une partie de l'édifice (par ex. en dessinant avec celui-ci une croix dans l'espace) n'appartiennent pas à sa structure interne. Elles doivent être étudiées tant en rapport avec l'église à laquelle elles s'ajoutent, qu'en elles-mêmes, comme une forme et un procédé *général* applicable à des *types différents* d'églises.

Nous distinguerons plusieurs groupes d'annexes.

Dans le groupe *serbe* des XII—XIV s. (fig. 1—9), on peut déceler la combinaison de deux principes: a) principe d'un édifice cruciforme: deux annexes (porches ou chapelles, remplacés parfois par les bras d'un plan cruciforme) se projettent latéralement dans l'axe de la coupole; b) principe basilical: l'avant-corps de ces mêmes églises est flanqué d'annexes saillantes qui donnent à l'église, conjointement avec les annexes de la coupole, l'apparence d'une basilique à quatre pièces saillantes. A Djurdjevi Stupovi, antérieur à 1168, l'église n'ayant pas de bras ouest, les deux paires d'annexes se trouvent très rapprochées. A Kuršumlija (vers 1168), au contraire, grâce à l'avant-corps, les deux paires d'annexes semblent reléguées aux extrémités d'un édifice allongé. Studenica (1190) offre l'exemple le plus typique de porches latéraux saillants qui annoncent les bras de transept de Sopoćani et de Gradac. A Žiča (1208—1215), Morača (1252), Sopoćani (vers 1255) et Gradac (vers 1270), les annexes orientales se transforment en transept et les annexes occidentales en chapelles. Les églises de

Novi Pazar et Banjska (1313—1318) offrent d'autres variations d'annexes, exceptionnelles pour la Serbie. Retenons les cependant, car nous allons les rencontrer en Géorgie. A Banjska, les annexes contournent le bras ouest d'une église cruciforme et se terminent à l'Est par des absidioles. A Novi Pazar, les annexes sont appliquées à une rotonde. En résumé, le groupe serbe est caractérisé par deux paires d'annexes faisant saillie latéralement, l'une rattachée à la coupole et l'autre à l'avantcorps de l'église.

Dans le groupe *géorgien*, à partir des VIIIe—Xe s., semble-t-il, des galeries encerclent les rotondes (fig. 10), comme à Novi Pazar en Serbie, ou contournent des trois côtés des petites églises à nef unique (fig. 11—14), en se combinant avec des porches monumentaux à 2 ou 3 travées (fig. 15—17). A l'église Kvela-Tsminda de Vatchnadziani des VIIIe—IXe s. (fig. 18), les galeries sont sectionnées conformément aux subdivisions intérieures de l'église. La section occidentale de la galerie qui contourne la nef, se termine à l'Est par des absidioles, comme à Banjska. Dans la cathédrale d'Alaverdi, de la première moitié du XIe s. (fig. 19), au contraire, la galerie n'est pas affectée par les subdivisions intérieures. Des églises géorgiennes franchement cruciformes (à Koumourdo, en 954, à Dolis Khana, antérieure à 958, à Ochque entre 958—966) furent entourées aussi, à une époque postérieure, de galeries sur trois côtés. Des porches très profonds se projettent devant les 2 ou 3 façades des églises en croix inscrite (fig. 20—22), en accentuant leur aspect cruciforme comme en Serbie. En résumé, le groupe géorgien est caractérisé tant par des galeries que des porches appliqués aux églises longitudinales ou à plan central.

Je commence le groupe *russe* par Sainte Sophie de Kiev de 1017—1037 (fig. 23). Le noyau primitif de la cathédrale est une basilique à coupole. Pour agrandir ce noyau, d'une part, on dédouble les collatéraux et l'on crée ainsi, à *l'intérieur*, cinq nefs. D'autre part, on ajoute de *l'extérieur* une galerie qui contourne l'église sur trois côtés et en reproduit les subdivisions. Cette galerie est percée de porches comme dans les églises géorgiennes. Par la suite on ajoute encore une galerie extérieure, tandis que la première galerie est recouverte de toit et fait en quelque sorte partie de l'intérieur. Tout une série de cathédrales russes (fig. 24—29) perpétue ce système. A la cathédrale de la Transfiguration de Tchernigov (fig. 30), on n'a gardé de cette galerie que deux paires de saillies, l'une à l'Est, représentant des chapelles et l'autre à l'Ouest, représentant des cages d'escaliers. Et enfin, comme la Serbie et la Géorgie, la Russie connaît les porches latéraux profonds (fig. 31—35) qui se transforment tantôt en transepts, tantôt en chapelles. En résumé, les églises russes à coupole sont contournées de galeries ou dotées de porches saillants.

Les églises de *Trébizonde* nous montrent commet des galeries ininterrompues encerclant l'église, il ne reste parfois que des porches isolés. A Sainte Sophie de Trébizonde, du début du XIIIe s. (fig. 36), des tronçons de murs se prolongent au delà des porches latéraux. Nous sommes devant les restes d'une galerie qui à l'origine (fig. 37) embrassait toute l'église. L'église de Chrysokephalos, de 1222—1235 (fig. 38—39) a une particularité qui est importante pour l'explication de Sainte Sophie d'Ochride. Elle a des tribunes à l'Est et à l'Ouest de la Coupole, mais ces tribunes sont interrompues par le transept. Le tronçon Est des tribunes n'est accessible que par une saillie intérieure. Or cette église a possédé jadis une galerie extérieure qui permettait d'accéder aux tribunes Est comme en Russie, à Constantinople et, peut-être, à Ochride, où nous avons de même un tronçon d'étage supérieur, accessible éventuellement par une galerie.

Les églises constantinopolitaines (fig. 40—45) réunissent les notions de galerie-annexe et de déambulatoire. A Attik Mustapha Djami, construite vers 850 (fig. 40), la zone de constructions autour du noyau cruciforme de l'église pourrait être appelée plutôt *déambulatoire*, puisqu'elle s'associe intimement à l'intérieur. A Kalender-Djami (monastère Akatalepte, église de la Diaconissa), de 850—881 (fig. 41), le déambulatoire a une galerie à l'étage qui permet d'accéder aux tribunes Est, — rappel de la solution probable de Trébizonde et d'Ochride. Eski-Imaret (Christus Pantepoptes) de la première moitié du XIe s. (fig. 42) offre une solution analogue. A Fenari-Issa (église Panachrantos du monastère construit par Lips), la première église du Xe ou XIe s. (fig. 43) a un déambulatoire, tandis que la seconde du XIIIe s., une galerie annexe. D'après une reconstitution, l'église Nord du Pantokrator, de la première moitié du XIIe s. (fig. 44) avait des portiques ouverts comme Sainte Sophie de Trébizonde. Dans l'église provinciale de Soureya-Pacha, près de Constantinople, du Xe—XIe s. (fig. 45), il ne reste de la zone d'annexes que le narthex et deux porches latéraux saillants devant le sanctuaire. En somme, Constantinople réunit les deux principes: celui du déambulatoire et celui de la galerie annexe.

A *Salonique* se constitue une école locale (fig. 46—48) où l'église à plan central est entourée de galeries.

Ces méthodes compositionnelles ont des sources plus anciennes. La notion d'une coupole en forme de baldaquin monumental enchâssé dans un déambulatoire est celle de Sainte Sophie de Constantinople et de Sainte Sophie de Salonique, et dans cette dernière, le déambulatoire porte déjà une galerie extérieure à l'étage annonçant la fusion de deux principes. Toute une série d'églises, depuis Sainte Sophie de Constantinople et jusqu'au moyen âge, perpétue cette notion de coupole entourée de déambulatoire. Quant à la galerie annexe extérieure, elle a de même des sources dans l'architecture des Ve—VIe s. et surtout dans les basiliques. Les annexes du Ve—VIe s. représentant soit des galeries ininterrompues (fig. 49), soit des pièces saillantes ou tours, arran-

gées de préférence aux extrémités de la basilique (fig. 50), mais parfois aussi au milieu (fig. 51).

Le tour d'horizon que nous avons fait nous a montré l'étendue et la variété des annexes. Elles sont tellement répandues, qu'on ne pourrait pas limiter leur origine à une région ou un type d'édifice. Elles sont liées à l'origine même et l'évolution de l'édifice religieux. Nous pourrons faire la constatation suivante: comme l'édifice religieux chrétien remonte aux salles d'audience ou de réunion païennes, les annexes qui l'entourent, remontent aux mêmes sources. Les grands édifices publics pré-chrétiens étaient dotés de portiques, de galeries et de locaux accessoires. L'architecture chrétienne développa surtout la salle principale en tant que salle liturgique. Mais elle conserva aussi certaines des annexes pré-chrétiennes en les adaptant aux nouvelles fonctions. Ces fonctions varient. Ce sont des area funéraires, galeries de processions, catechumena, baptistères, chapelles, mausolées, voire habitations et tours. Bref, un genre d'ordonnance propre à l'architecture païenne a été réadapté aux fonctions variées de l'architecture chrétienne.

Nous voudrions faire une seconde constatation qui se rapporte déjà au sort ultérieur des annexes au moyen-âge. D'après une étude de Mademoiselle Babić, dont elle a eu l'amabilité de me communiquer les données, la religion byzantine commence, depuis le VIe s., à multiplier les autels dédiés aux cultes secondaires ou particuliers. Ce sont justement les annexes serbes qui sont utilisées comme chapelles abritant ces autels. Le même phénomène de multiplication des autels peut être observé dans la religion arménienne. Pour cela, les architectes arméniens utilisent parfois des chapelles annexées extérieurement au chevet. Mais le plus souvent ils ont recours à d'autres moyens. D'une part, ils multiplient les églises elles-mêmes et d'autre part, ils multiplient les chapelles à l'intérieur de ces églises, à leurs angles ainsi qu'aux angles intérieurs des »jamatoun« sorte de narthex carrés à coupole, précédant l'église. L'Occident, qui tout en connaissant les annexes, a limité leur développement, arrange les autels secondaires suivant l'évolution et les formes propres à son architecture, à savoir dans un anneau rayonnant autour du chevet d'une basilique (suggestion de M. A. Grabar). Autrement dit, les sphères différentes de civilisation chrétienne connaissent les mêmes besoins cultuels et sont au courant des divers moyens possibles de leur réalisation. Mais chacune d'elles a ses formes architecturales de prédilection (annexes latérales en Serbie, église isolée précédée de jamatoun en Arménie, chevet rayonnant semicirculaire en Occident) et réalise ces besoins cultuels surtout dans ses formes préférées. Il y a un parallélisme et en même temps un particularisme dans l'évolution architecturale des différents pays qu'il faudrait mettre en valeur par des études comparatives.

Bibliogr. abrégée. *Amiranachvili*, Hist. de l'art géorgien. — Aroutiunian, *Safarian*, Monum. de l'archit. arm. — *Baklanov* dans Byzantion, IV, 1927—8. — *Baltrušaitis*, Etudes sur l'art en Géorgie et Arm. — *Bošković*, Archit. médiév. — *Le même* dans Archaeologia Jugoslavica, I. — *Brounov* dans Vizantijskij vremennik, 27, 1949. — *Butler*, Syria, Princ. Exp. — *Deroko*, Archit. monum. de la Serbie. — *Diehl*, Letourneau, *Saladin*, Monum. de Salon. — *Ebersolt*, Thiers, Eglises de C-le. — *Filov*, Art. de l'anc. Bulgarie. — *Ghafadarian*, Ville de Dvin. — *A. Grabar*, Martyrium. — Le même dans Revue d'ét. slaves, 20, 1942. — *I. Grabar*, Hist. de l'art russe, I et II. — *Ivanova* dans Godišnik, 1922—5. — *Kollwitz* dans A. A. 72, 1957 et Röm. Quart., 41, 1933. — *Lemerle*, Philippes. — *Millet*, Ancien art serbe. — *Le même*, Ecole gr. — *Le même* dans B. C. H., 19, 1895. — *Van Millingen*, Byz. Churches. — Ouspenski, Mélanges. — *Petković*, Revue des Monuments. — *Ramsay*, Bell, Thousand and one Churches. — *Rott*, Kleinas. Denkm. — *Severov*, Monum. de l'archit. géorgienne. — *Sotiriou*, Basil. paléochr. — *Tsapenko*, Archit. de la Bulgarie. —

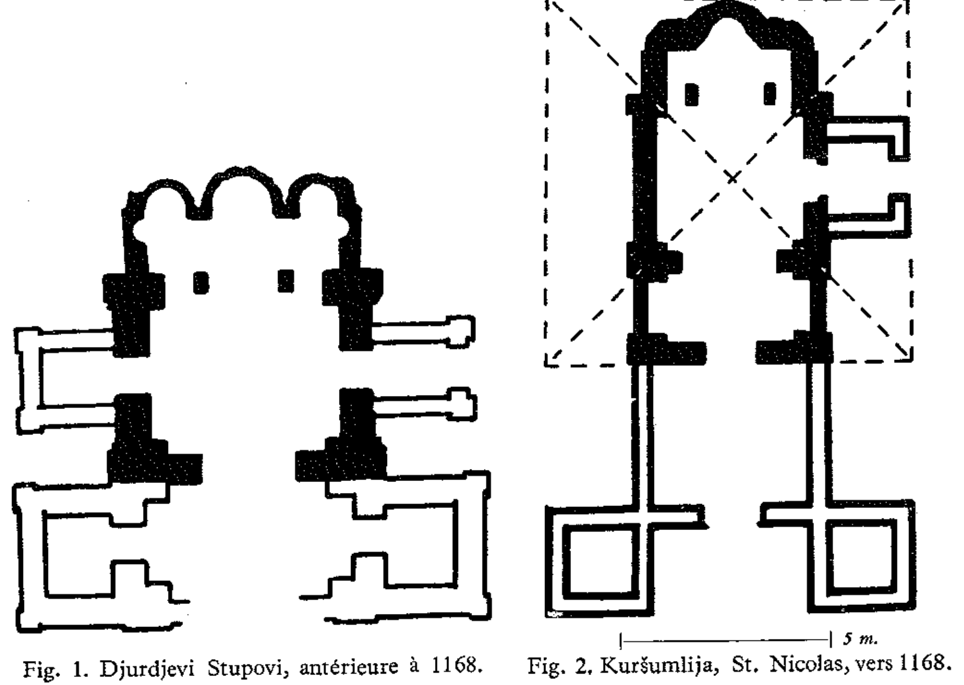


Fig. 1. Djurdjevi Stupovi, antérieure à 1168. Fig. 2. Kuršumlija, St. Nicolas, vers 1168.

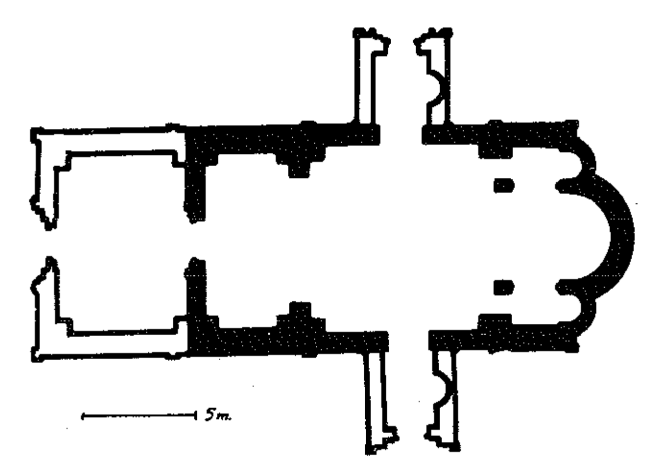


Fig. 3. Studenica, vers 1190.

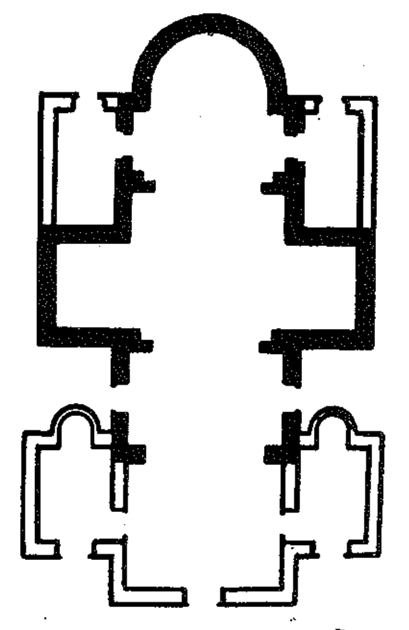


Fig. 4. Žiča, 1208—1215.

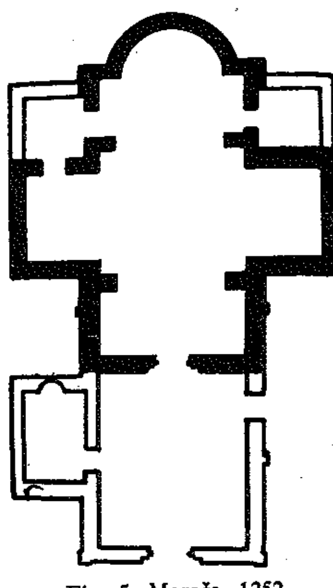


Fig. 5. Morača, 1252.

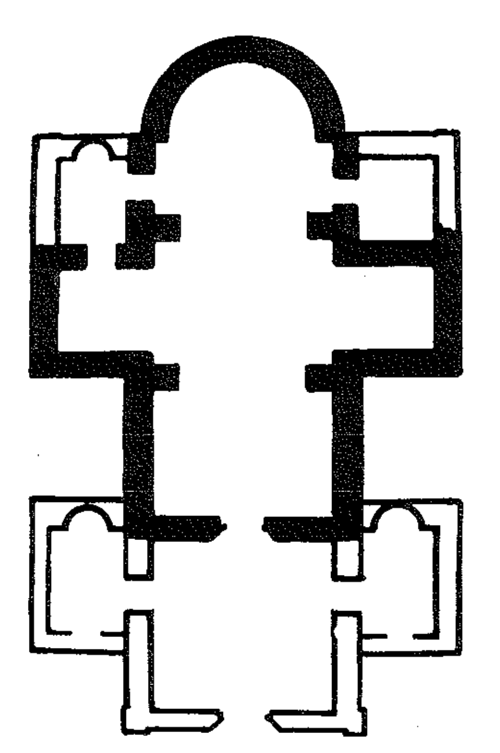


Fig. 6. Sopoćani, vers 1255.

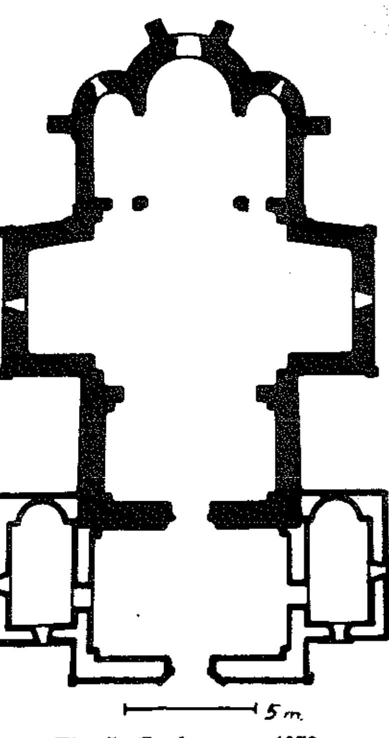


Fig. 7. Gradac, vers 1270.

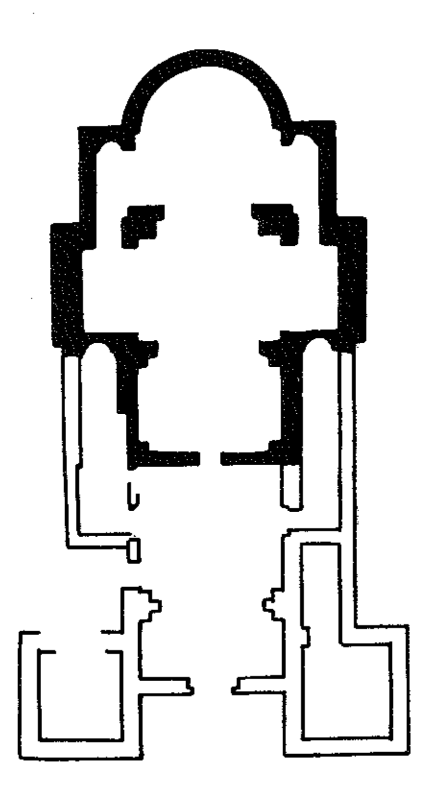


Fig. 8. Banjska, début du XIVe s.

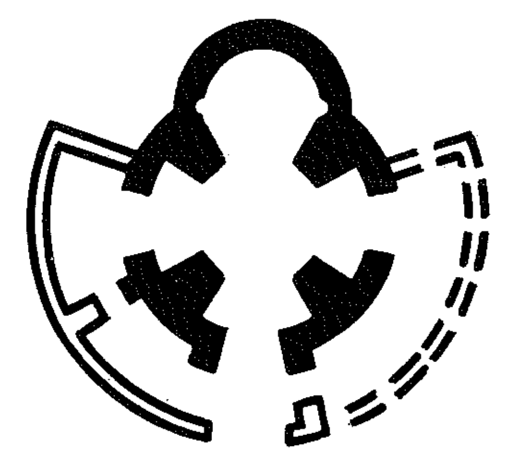


Fig. 9. Novi Pazar, Sv. Peter.

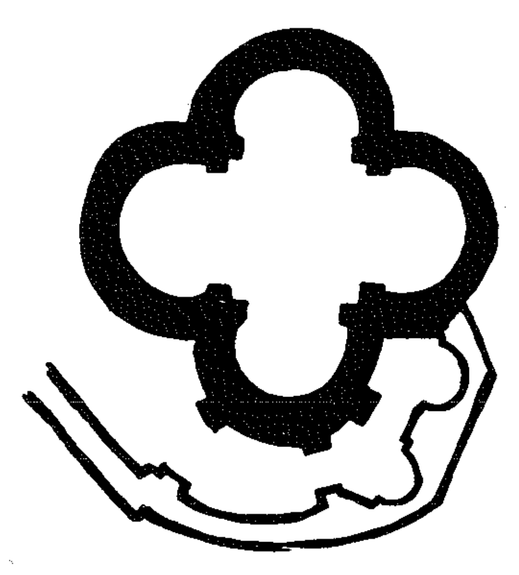


Fig. 10. Dzeveli-Gavazi, VIIIe—IXe s.

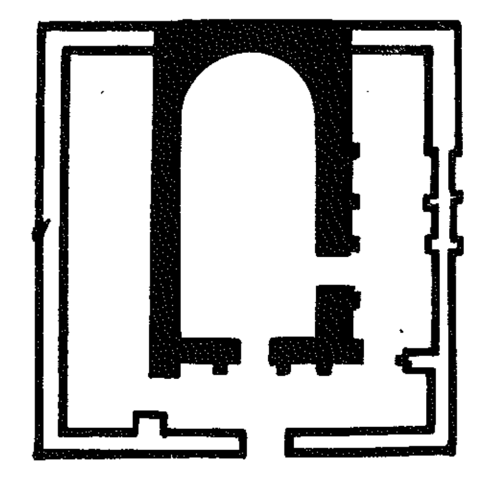


Fig. 11. Nikopari.

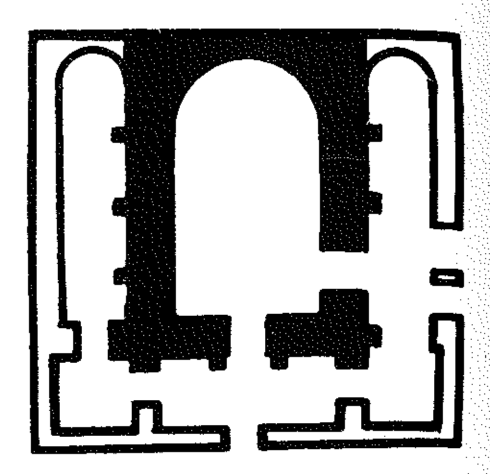


Fig. 12. Enachi.

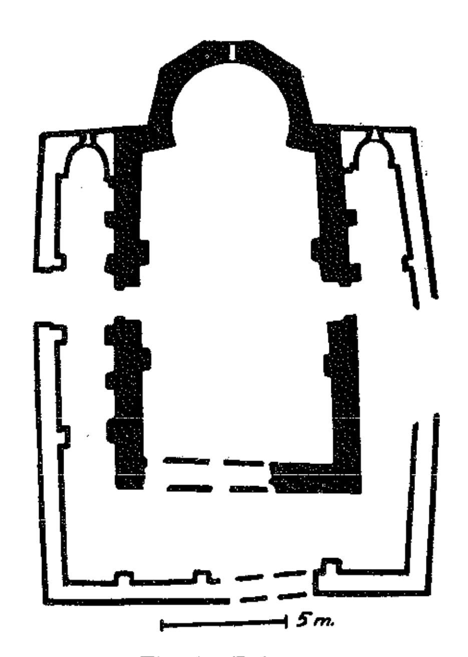


Fig. 13. Dcherem.

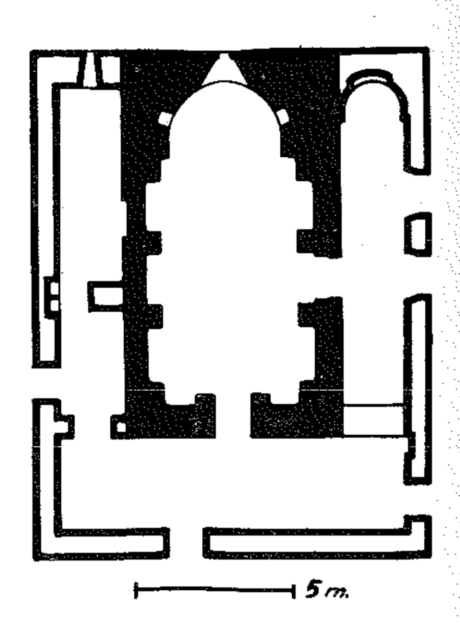


Fig. 14. Ouplis-Tsikhé.

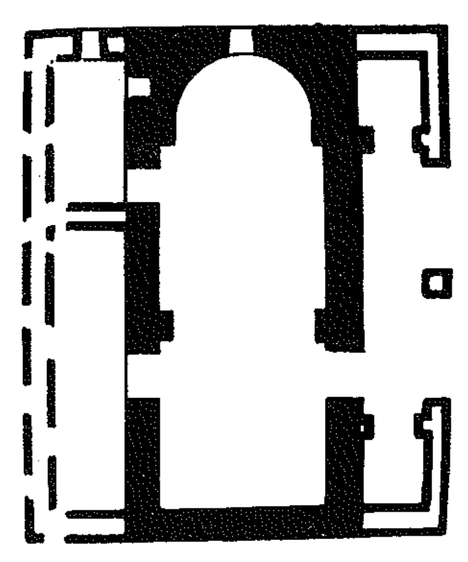


Fig. 15. Sagouramo, VIIIe s?

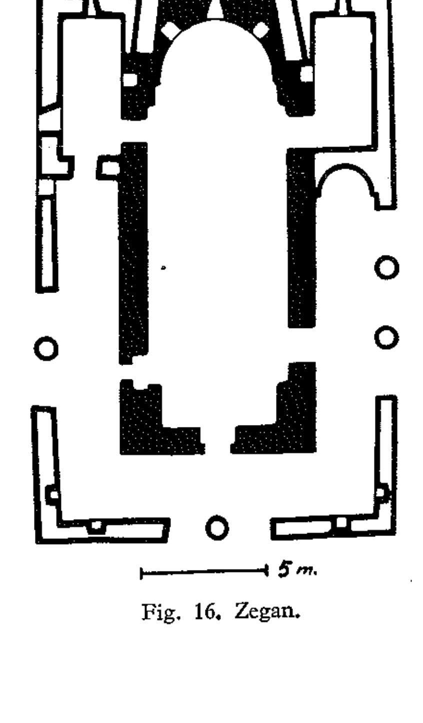


Fig. 16. Zegan.

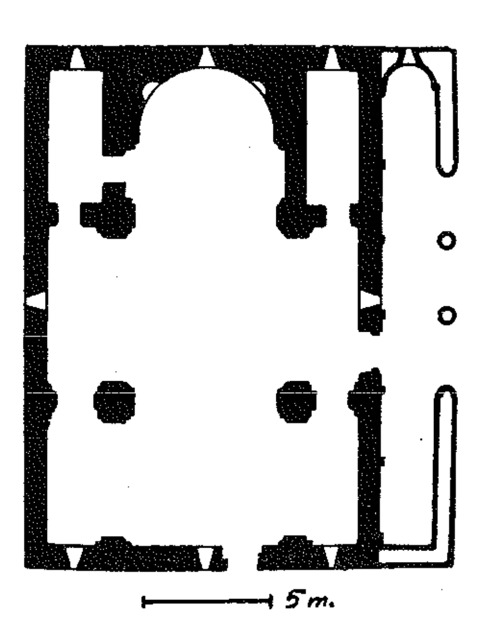


Fig. 17. Zarzma, 1045.

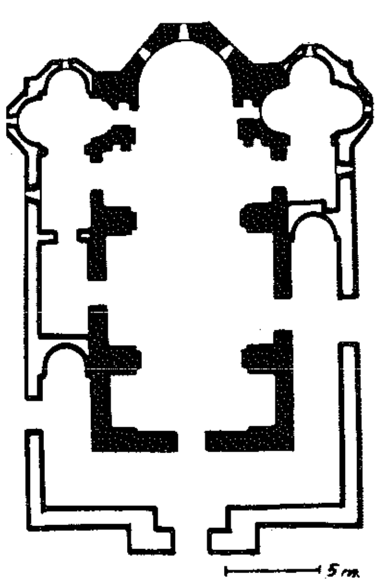


Fig. 18. Vatchnadziani, VIIIe—IXe s.

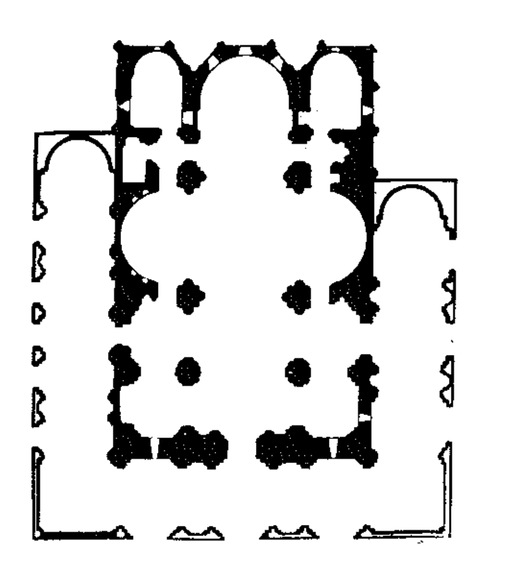


Fig. 19. Alaverdi, première moîtié du XIe s.

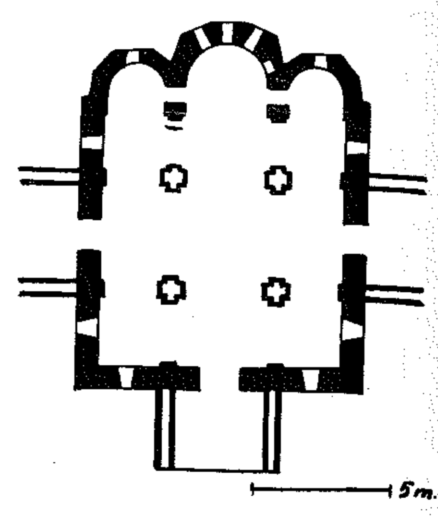


Fig. 20. Église sur la rivière Bzyb, à 15 km. de Khasanta VIIIe—XIe s?

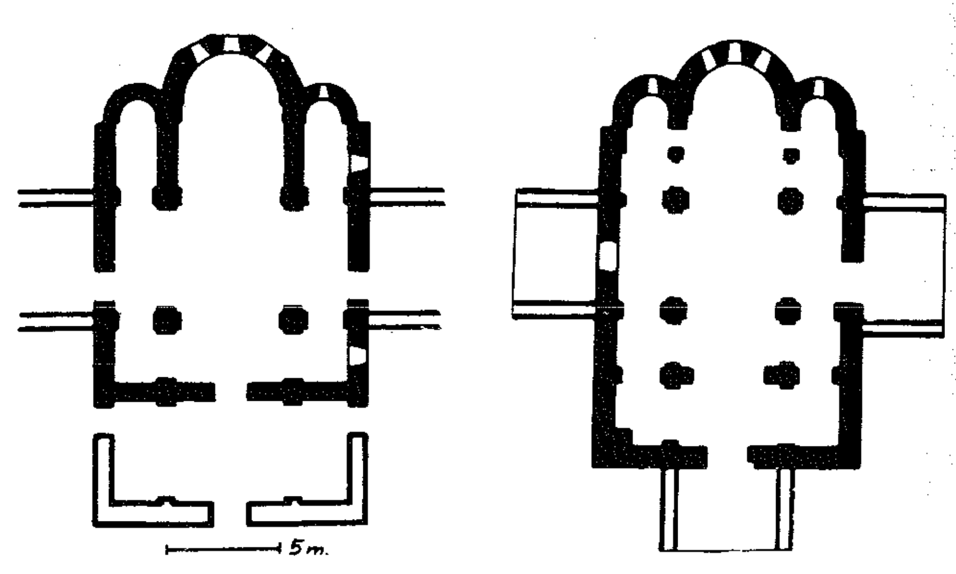


Fig. 21. Église St. Simon Cananite, sur l'Apsara (Abkhasie), VIIIe—IXe s.

Fig. 22. Likhné, Xe ou XIe s.

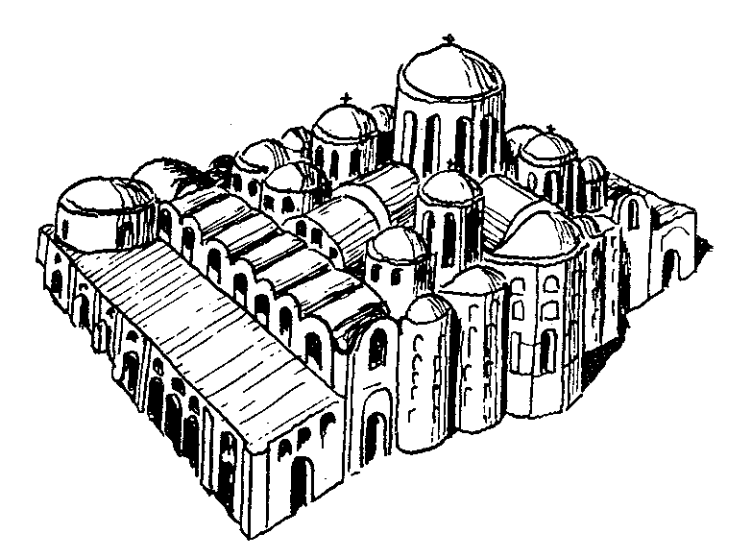


Fig. 23. Kiev, Ste. Sophie, 1017—1037.

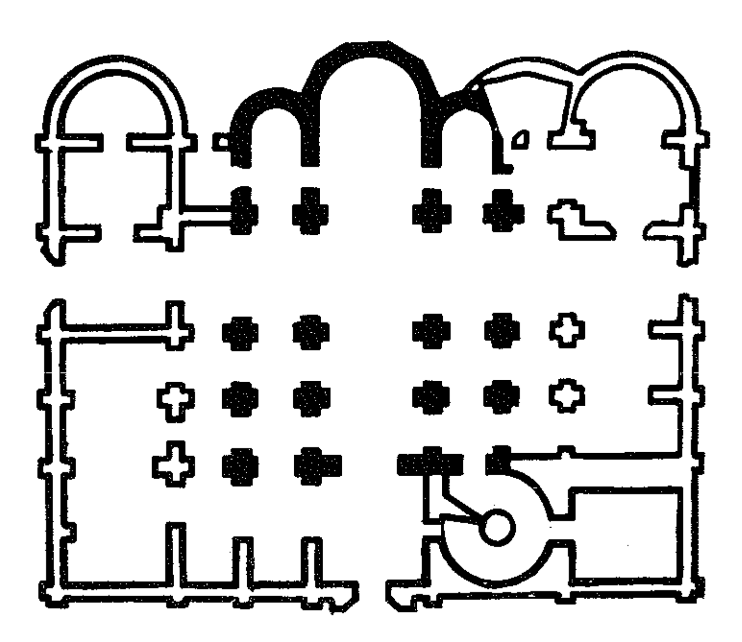


Fig. 24. Novgorod, Ste. Sophie, 1045—1050.

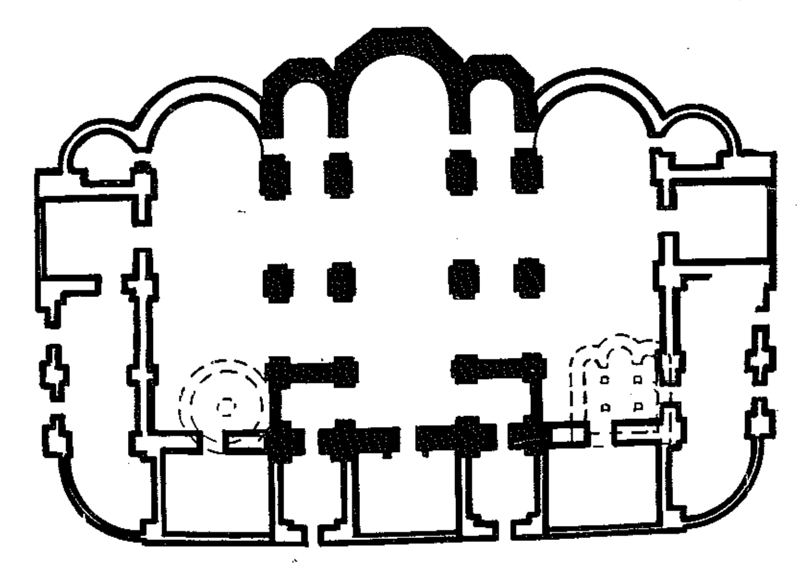


Fig. 25. Kiev, monastère St. Michel — aux Coupoles Dorées, milieu du XIe s.

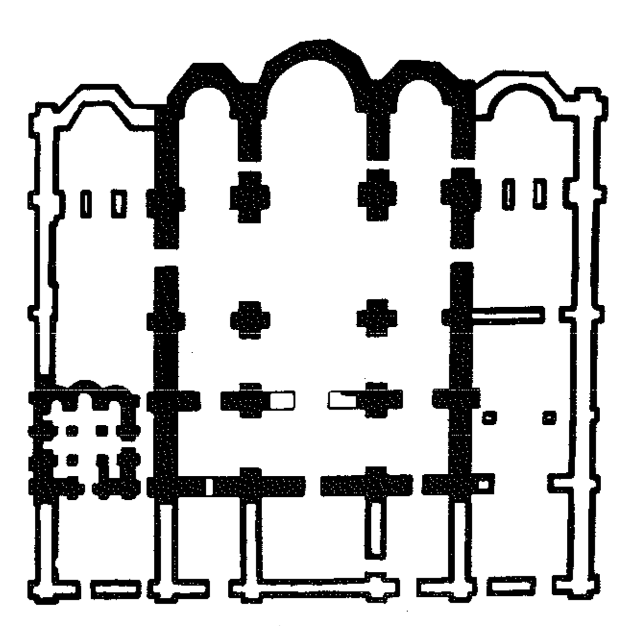


Fig. 26. Kiev, Laure de Grottes, cathédrale de la Dormition, 1073—1078.

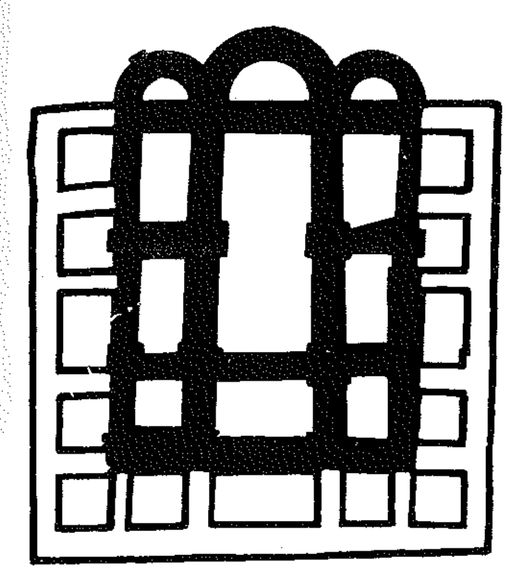


Fig. 27. Halič, cathédrale de la Dormition, 1157.

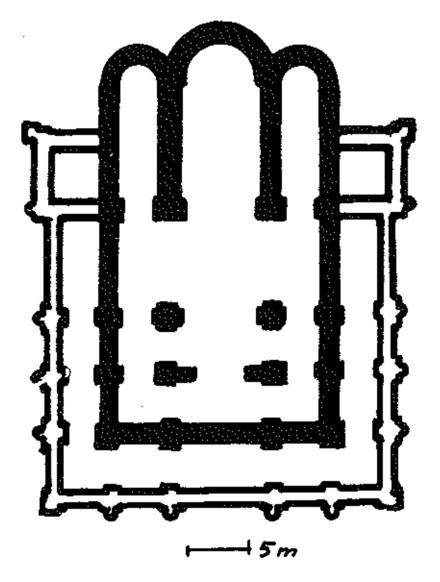


Fig. 28. Tchernigov, cathédrale de l'Annonciation, 1186.

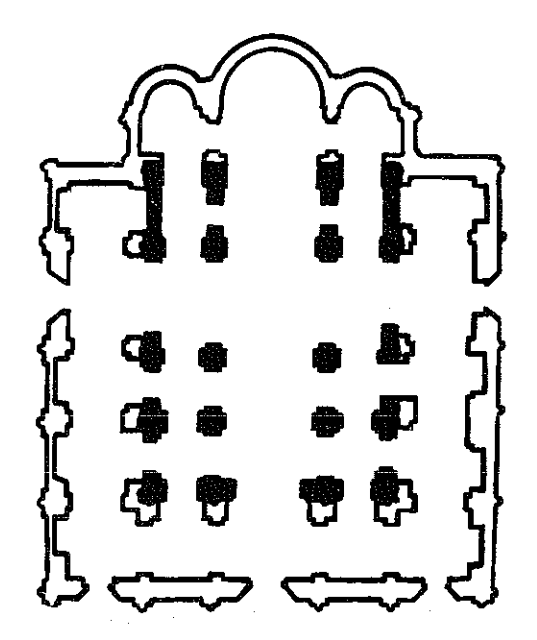


Fig. 29. Vladimir, cathédrale de la Dormition. Reconstruite en 1158—1161; chevet en galeries en 1185—1189.

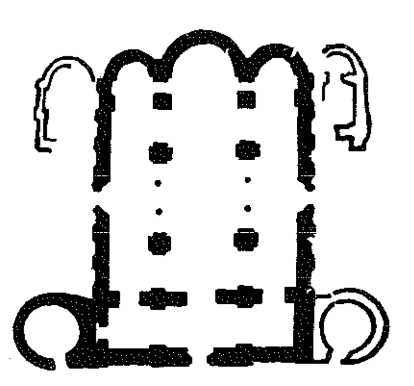


Fig. 30. Tchernigov, cathédrale de la Transfiguration, 1036.

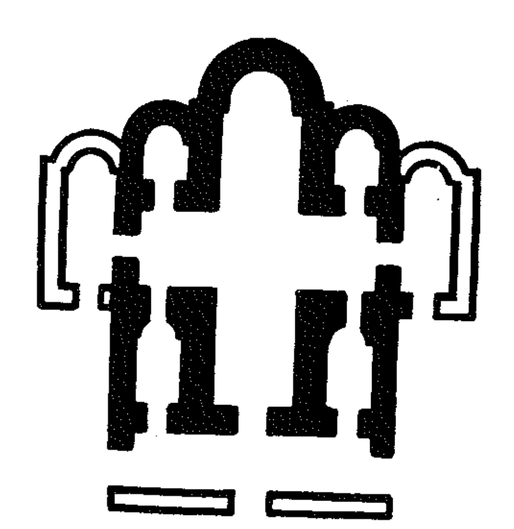


Fig. 31. Chersones, Xe s.

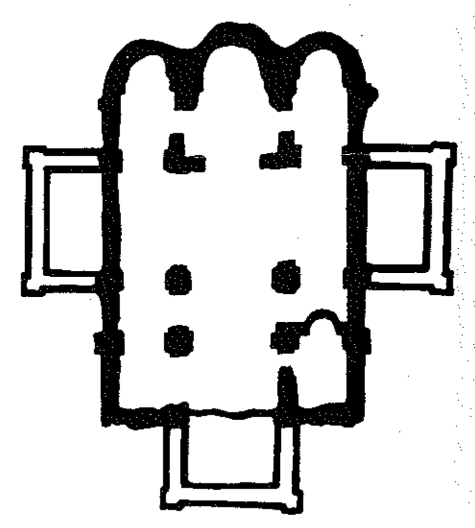


Fig. 32. Riazan, cathédrale de la Dormition, XIIe s.

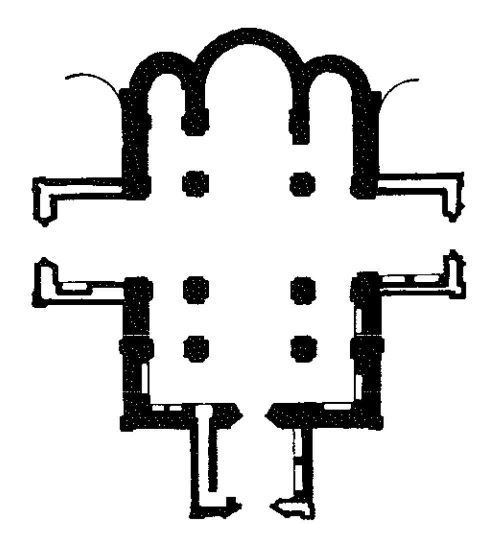


Fig. 33. Souzdal, cathédrale de la Nativité de la Vierge, 1222—1225.

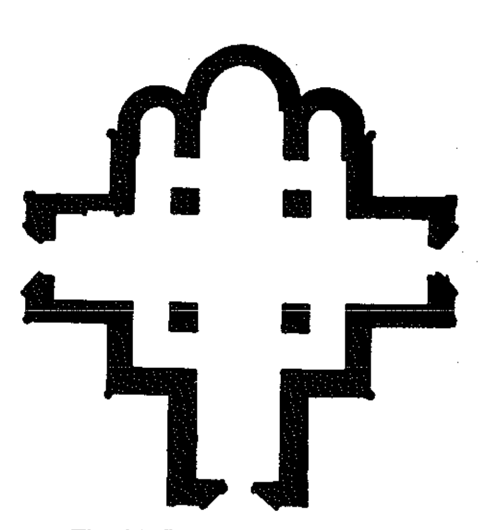


Fig. 34. Juriev—Polski, cathédrale St. Georges, 1230—1234.

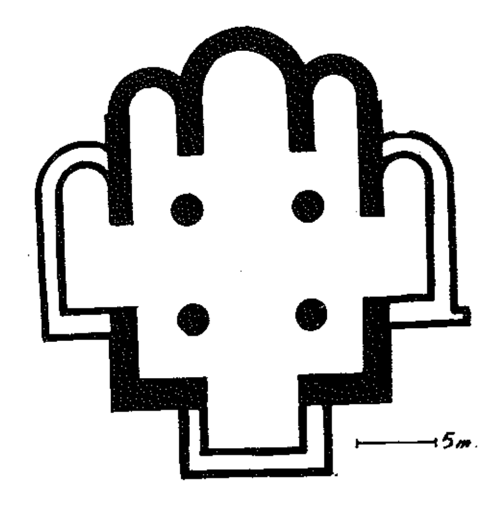


Fig. 35. Riazan, église des Sts. Boris et Gleb, XIIIe s.

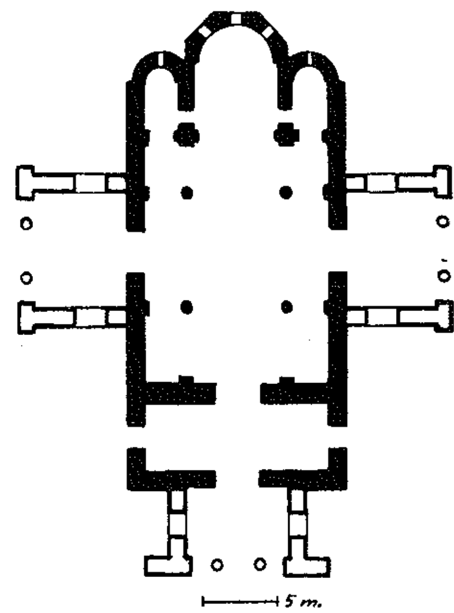


Fig. 36. Trébizonde, Ste. Sophie, postérieure à 1204.

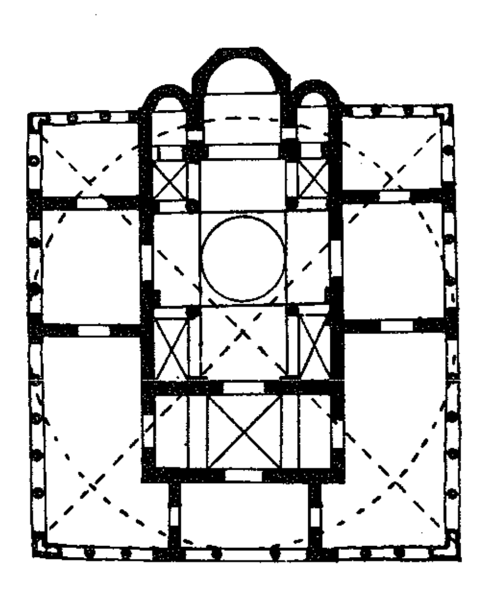


Fig. 37. Trébizonde, Ste. Sophie.

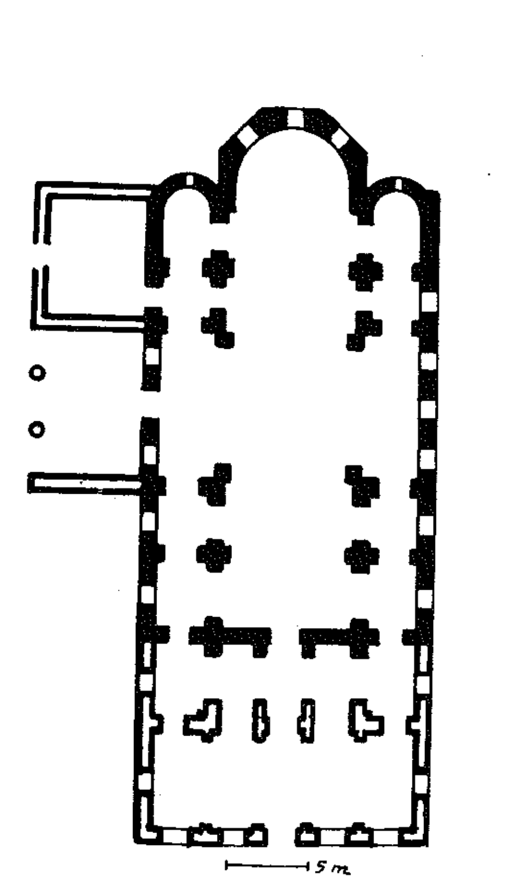


Fig. 38. Trébizonde, église Panaghia Chrysocephalos, 1222—1235, 1e étage.

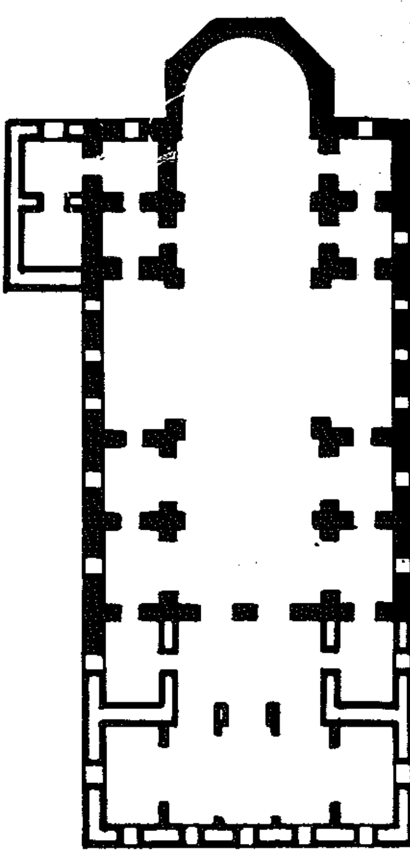


Fig. 39. Trébizonde, église Panaghia Chrysocephalos, 1222—1235, 2e étage.

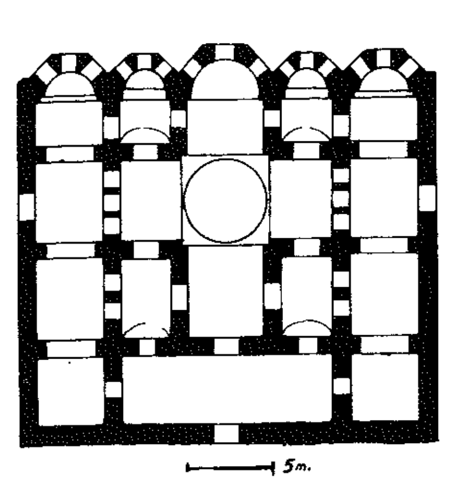


Fig. 40. Constantinople, Attik, vers 850.

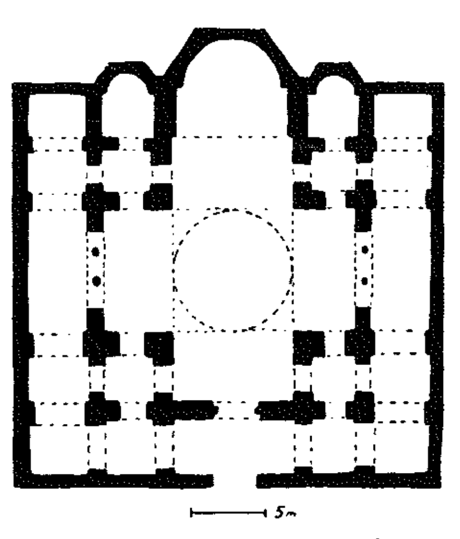


Fig. 41. Constantinople, Kalender Djami, vers 881.

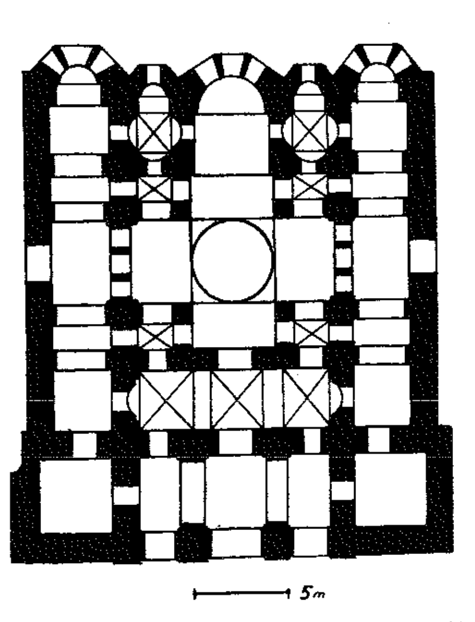


Fig. 42. Constantinople, Eski-Imaret, première moitié du XIe s.

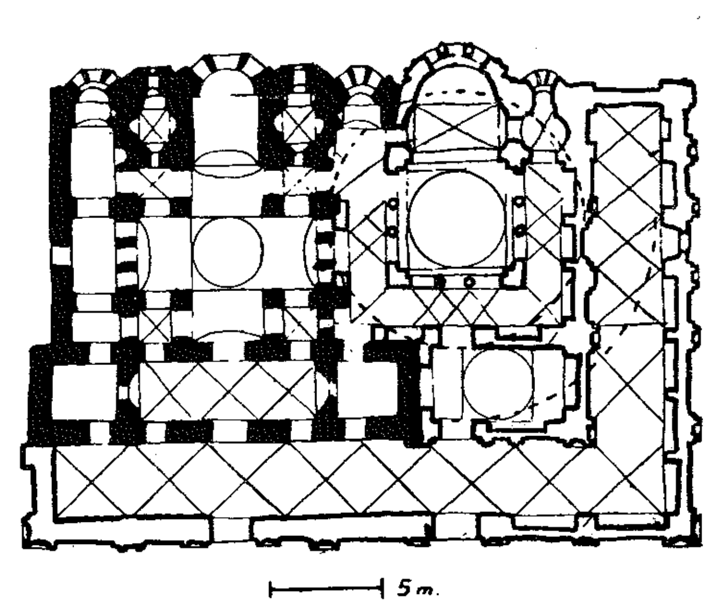


Fig. 43. Fenari-Issa, Xe—XIe et XIIIe s.

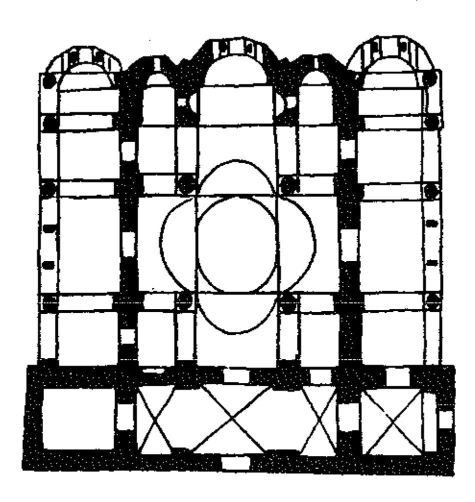


Fig. 44. Constantinople, Pantocrator, église Nord, première moitié du XIIe s.

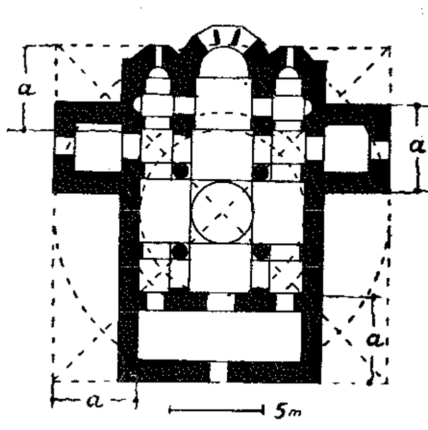


Fig. 45. Constantinople, Souréya-Pacha, Xe—XIe s.

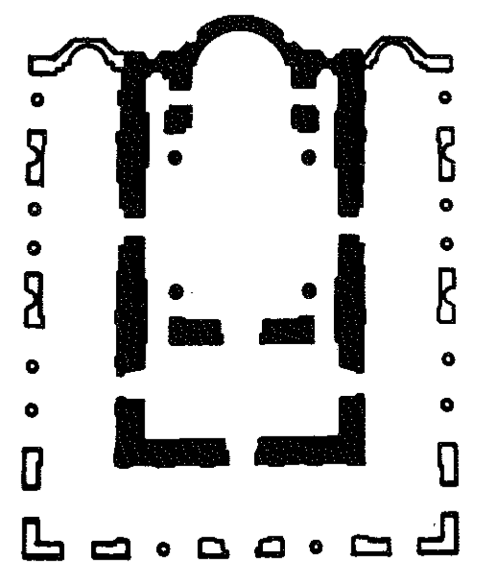


Fig. 46. Théssalonique, St. Pantéléimon, XIIe s.

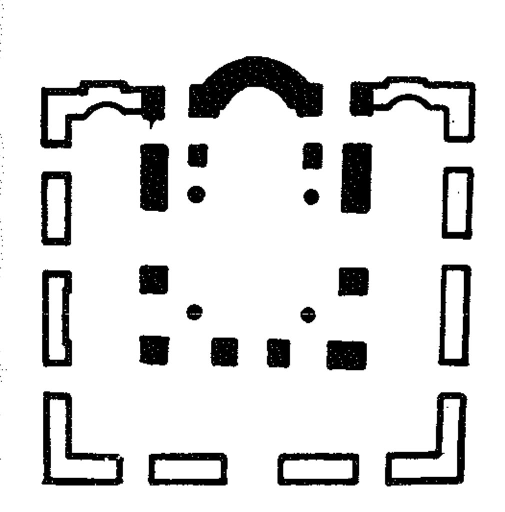


Fig. 47. Théssalonique, Iakoub-Pacha-Djami, fin du XIIe—début du XIIIe s.

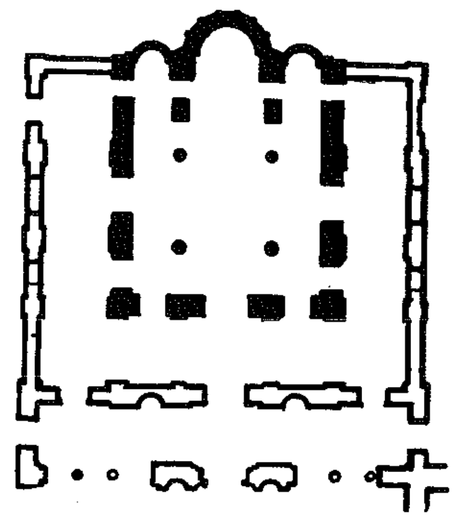


Fig. 48. Théssalonique, Sts. Apôtres, fin du XIIIe s.

ἀνορθογραφίες, ὅπως καί στήν περίπτωση τῶν ἐπιγραφῶν. „Ἡ παροῦσα εἰκών αὕτη μετά τῶν πέριξ θαυμάτων τοῦ ὁσίου πατρός ἡμῶν Ναούμ τοῦ θαυματουργοῦ, συνδρομῇ τοῦ πανοσιοτάτου ἀρχιμανδρίτου Κυρίου Κωνσταντίνου, δαπάνῃ δέ τοῦ ἐντιμωτάτου καί χρησιμωτάτου Ναούμ τοῦ Σαούλ Μπικέρα, ἐκ Μοσκοπόλεως". Ἀφιερώθη παρ' αὐτοῦ εἰς τό Μοναστήριον τοῦ ἁγίου Ναούμ. Α Ψ Μ Γ. (1743). (Σημειωτέον, ὅτι στό MISKOLC τῆς Οὐγγαρίας ὅπως ἀνάφερα καί πρίν — ὑπῆρχε ναός τοῦ Ἁ. Ναύομ).

Ἡ εἰκόνα Α δέν φέρει κανένα ὄνομα καλλιτέχνου οὔτε τόπον κατασκευῆς της. Ἀπό τά στοιχεῖα ὅπως τῆς εἰκόνας Β, τά ὁποῖα ἀναφέρω ἀμέσως παρακάτω, βγάζω τό συμπέρασμα ὅτι καί τίς δυό εἰκόνες τίς φιλοτέχνησε ὁ ἴδιος καλλιτέχνης.

Ἡ Εἰκόνα Β πού μονάχα σέ ἐλάχιστες λεπτομέρειες διαφέρει ἀπ' τήν εἰκόνα Α, (διαστάσεις της: ὕψος 45 ἐκ. πλάτος 36) στό κάτω μέρος της ἔχει τό ἑξῆς κείμενο. „Ἡ εἰκών αὕτη μετά τῶν πέριξ θαυμάτων τοῦ ὁσί (δυσανάγνωστο) καί θεοφόρου πατρός ἡμῶν Ναούμ τοῦ θαυματουργοῦ ἀκριβῶς ἐχαλκοχαράχθη διά συνδρομῆς τοῦ πανοσιοτάτου ἀρχιμανδρίτου, κυρίου Κωνσταντίνου δαπάνηδε ἐντιμωτάτου καί χρησιμωτάτου κυρίου Μιχαήλ Γυοτούνη καί παρ' αὐτῷ ἐδωρήθη εἰς τήν μονήν τοῦ ἁγίου Ναούμ εἰς μνήμην τῶν γονέων του". 1743. Ἰουν. 18-29.

Ἐπιστασία Χριστοφόρου Ξεφάρ καί τῶν Ἰλλυρικῶν τοῦ γένους κοινῷ ζωγράφῳ Θωμᾶς Μέσμερ, χαλκογράφος Βιεν.

Στήν εἰκόνα Β ἀνάμεσα στά τοπονυμικά πού εἶναι τά ἴδια μέ τά τῆς εἰκόνος Α, διαβάζουμε καί τή λέξη Ὀ Χ Ρ Ι Δ Α.

Πῶς, πότε καί μέ ποιό τρόπο βρέθηκαν οἱ εἰκόνες αὐτές στήν ἑλληνική κοινότητα τοῦ Μίσκολτς τῆς Οὐγγαρίας κι' ἄν ἦταν ἀφιερωμένες στόν Ἅγιο Ναούμ τοῦ MISKOLC — ἤ τῆς Ἀχρίδας — θά ἀποτελέσει ἀντικείμενο περαιτέρω ἐρευνῶν μου τίς ὁποῖες θά συνεχίσω καί δῶ ἐπί τόπου.

La communication fut suivie des remarques de M. M. *P. Speck, M. Manoussakas* et *A. Mirambel.*

VOJISLAV KORAĆ, Beograd

SUR LES BASILIQUES MÉDIEVALES DE MACEDOINE ET DE SERBIE

Cet exposé tend à embrasser comme un ensemble le groupe des basiliques de la Macédoine et de la Serbie d'aujourd'hui, dont l'étude a été jusqu'ici plus au moins poussée. Certaines d'entre elles ont été déjà étudiées; d'autres ont été l'objet d'un travail approfondi, mais qui n'a pas encore conduit à des solutions satisfaisantes. Enfin, quelques unes sont à peine mentionnées. Il est certain qu'une cathédrale telle que Sainte-Sophie d'Ochride a plus d'importance dans le domaine scientifique que la basilique de Staro Nagoričino, dont l'existence est à peine indiquée. Cependant, dans leur ensemble, les monuments méritent d'être considérés d'un double point de vue. Leur importance est telle qu'il est très intéressant de les étudier du point de vue de l'architecture byzantine de ces régions. En tant que groupe typologique ils posent des problèmes de caractère général de l'architecture byzantine. C'est pourquoi ce bref compte-rendu contient, outre le tableau des monuments, un retour sur les questions relevant de leur apparition.

La coïncidence inattendue de ce sujet avec une partie d'un des rapports soumis au Congrès aurait pu rendre cette communication superflue.[1] Mais, certaines différences dans les appréciations des données en rapport avec les monuments, ainsi que celles des conclusions générales rendent possible le parution de cette étude en qualité d'une contribution à l'examen de ce problème important.

Ce travail se rapporte aux basiliques médiévales, qui n'apparaissent, semble-t-il, qu'après le XIe siècle.

En tête de ces monuments vient la cathédrale d'Ochride.

L'histoire de Sainte-Sophie, son architecture et sa décoration, éveillent depuis longtemps l'intérêt des chercheurs. Bien que cette basilique n'ait point été l'objet d'une étude complète, il a été écrit sur elle toute une littérature. Le nombre restreint de données historiques sûres ainsi que l'aspect compliqué du monument ont provo-

[1] Cf. *Dj. Stričević,* Le rénovation du type basilical, Rapports soumis au XIIe Congrès international des études byzantines, VII, Belgrade—Ochride 1961, 165—211.

qué de nombreuses suppositions sur sa forme primitive, sur ses transformation ultérieures et sur la chronologie absolue et relative. Les premiers investigateurs donnent des descriptions du monument plus au moins étendues en s'efforçant de donner les dates.[2] En pénétrant plus avant dans les études sur Sainte-Sophie on rencontre des attitudes de plus en plus déterminées. Pour G. Millet c'est une basilique orientale à trois nefs, dont la nef principale est aveugle.[3] Schmidt-Annaberg[4], les savants bulgares Filov[5] et Mavrodinov[6] après lui, estiment la partie orientale de l'église, en y incluant la troisième paire de piliers, comme la plus ancienne, à laquelle fut ajoutée plus tard la partie occidentale. D'après cette supposition, en se basant sur quelques monuments similaires il y aurait eu, surplombant la partie occidentale de l'église la plus ancienne, une sorte de transept. M. Zloković est d'avis que ce n'est que l'étage au dessus du narthex qui fut construit ultérieurement, ne prenant pas en considération l'exonarthex nettement séparé.[7] Dj. Bošković est le premier à faire remarquer les faits qui indiquent que l'église avait eu un transept.[8] Il expose plus tard son hypothèse sur la coupole.[9] Les travaux de restauration effectués récemment, rendant possibles la détermination de certaines données sur le monument, ont provoqué toute une série de nouveaux ouvrages.[10] Nous prendrons en considération les faits qui nous permettent de restituer l'aspect primitif de l'édifice ainsi que la nature et l'étendue des réfections ultérieures, en laissant de côté les travaux effectués à l'époque des Turcs. Les travaux de recherches ont démontré que l'église dans son ensemble est d'une seule époque.[11] Ainsi peut être laissée de côté l'hypothèse de trois dates dans la construction de l'église.[12] Il est très probable que l'étage au dessus du narthex fut construit à la même époque, tandis que l'exonarthex est d'une époque ultérieure, ce qui nous est démontré par l'inscription de l'archevêque Grégoire de 1317. L'église eut, fait absolument certain, un transept et une coupole. Les bas-côtés étaient voûtés dans leur partie occidentale, de façon à avoir la même hauteur que les voûtes du prothésis et du diakonikon. Donc, l'église originalle de Sainte-Sophie fut une basilique à trois nefs, voutées en berceau, trois absides du côté est, le narthex à l'ouest, avec un transept et une coupole. Les chapelles se trouvant au dessus du prothésis et du diakonikon furent construites probablement plus tard.[13] Les recherches archéologiques, ainsi que les traces sur les murs font supposer qu'il y eut au nord, à l'ouest et au sud des portiques; ils appartiendraient à la construction primordiale, ou les ajouta-t-on lors de la réfection de l'église.[14] Au dessus de la partie centrale du narthex se trouvait une tour, dont on ignore la date de la construction, mais qui fut érigée jusqu'à la moitié du XIII[e] siècle.[15] L'établissement de la date exacte de la construction de l'église est un problème à part. La seule donnée sûre dont on dispose est une note d'après laquelle certains travaux sur l'église sont dus à l'archevêque d'Ochride Léon (1037—1056).[16] Comme époque de la construction on a proposé le temps de Boris (fin du IX[e] siècle), celui de Samuel (fin du X[e] ou début du XI[e]), dont la patriarchie avait quelque temps son siège à Ochride, et, enfin, celui de l'archevêque Léon. On est généralement d'accord pour situer les fresques du XI[e] siècle, ainsi que quelque éventuelle petite restauration du monument au temps de Léon. Le dernier qui écrivit sur la chronologie de l'église, Đ. Stričević, considéré sa construction effectuée à l'époque de Boris. Il explique son attitude par les données trouvées dans la biographie de Saint-Clé-

---

[2] *В. Григоровичъ*, Очеркъ путешествія по Европейской Турции, Москва 1877, 100; *Архимандритъ Антонинъ*, Изъ Румеліи, Санктпетербургъ 1886, 58—67, т. II—IV; *П. Н. Милюковъ*, Христіанскія древности Западной Македоніи, Извѣстія Русскаго археол. инст. въ Константинополѣ, IV (Софія 1899) 86—90; *Н. П. Кондаков*, Македонія. Архелогическое путешествіе, Санктпетербургъ 1909, 228—234.

[3] *G. Millet*, Ecole grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, 41—43.

[4] *Schmidt-Annaberg*, Die Basilika Aja Sofija in Ochrida, Deutsche Bauzeitung, 55 (1921), 193—196 u. 205—211.

[5] *Б. Филовъ*, Старобългарското изкуство, Софиа 1924, 19—26; *Idem*, Старобългарската църковна архитектура, Списание на Българската академиа на наукитѣ, XLIII, 21 (1930) 27—33.

[6] *Н. Мавродинов*, Старобългарското изкуство, София 1959, 264—268.

[7] *M. Zloković*, Stare crkve u oblastima Prespe i Ohrida, Starinar, treća ser., III (1924—1825) 120—127.

[8] *Dj. Bošković*, Rad na proučavanju i konzerviranju srednjevekovnih spomenika, Godišnjak SKA, XLII (1933) 304—305.

[9] *Idem*, Osnovi srednjevekovne arhitekture, Beograd 1947, 96.

[10] *R. Ljubinković*, Konzervatorska ispitivanja na crkvi sv. Sofije u Ohridu, Zbornik zaštite spomenika kulture, II, 1 (1951) 201—204; *B. Čipan*, Zaštita spomenika kulture u NR Makedoniji, Zbornik zaštite spom. kult., IV—V (1953—1954) 311—326; Sainte Sophie d'Ochride. La conservation et la restauration de l'édifice et de ses fresques. Rapport de la mission envoyée par l'UNESCO en 1951, par *F. Foralti, C. Brandi, Y. Froidevaux*, Paris 1953; Konzervatorski radovi na crkvi sv. Sofije u Ohridu, Beograd 1955 (Catalogue éd. par l'Institut pour la prot. des mon. hist.). Voir surtout *R. Ljubinković*, Sveta Sofija u Ohridu, 9—18; *D. Koco*, Nouvelles considérations sur l'église de Sainte-Sophie à Ohrid, Archaeologia iugoslavica, Beograd 1956, 139—144 (voir aussi du même auteur: Crkvata sv. Sofija vo Ohrid, Godišen zbornik na Fil. fak. vo Skopje, 2, Skopje 1949, 343—358); *Dj. Bošković et K. Tomovski*, L'Architecture médiévale d'Ohrid, Recueil de travaux, Ohrid 1961, 76—83.

[11] Cf. *Čipan*, op. cit., 313—314 et *Ljubinković*, Konzervatorski radovi na crkvi sv. Sofije u Ohridu, 10 (le plan).

[12] Cf. la note 4.

[13] Parmi les auteurs qui ont écrit dernièrement sur Sainte Sophie le seul *Dj. Stričević*, op. cit., 41—42 est celui à assurer que ces chapelles furent construites en même temps que l'église. Par cette assertion on ignore le fait évident, mis en relief par *Koco*, Godišen zbornik na Fil. fak., 2, 1949, 350—352, que les murs des deux chapelles sur le côté est, au nord et au sud du presbiterium, furent ajoutés aux murs de l'église, c'est à dire n'y sont pas reliés. Sur cela voir aussi *Dj. Bošković*, L'architecture de la basse antiquité et du Moyen âge dans les régions centrales des Balkans, Rapports, VII, Belgrade—Ochride 1961, 160, n. 11.

[14] *Ljubinković*, Konzervatorski radovi na crkvi sv. Sofije u Ohridu, 13.

[15] *Ibid.*, 13.

[16] Cf. *Й. Ивановъ*, Български старини изъ Македония, София 1931, 566.

ment, due à l'archevêque d'Ochride Théofilacte, ce texte permettrait la possibilité de l'époque de Boris comme étant celle de l'édification de la cathédrale d'Ochride.[17] De même, il n'existe point de fait déterminé qui lierait cette construction à Samuel. Cependant, le monument de par sa forme primitive pourrait peut-être contribuer à la chronologie. Par son plan, sa construction et ses formes elle est assez proche de l'église connue de Scripou, dont on connait exactement la date.[18] Les différences entre les deux édifices ne semblent pas essentielles. Dans l'église de Scripou se trouvent, entre la nef principale et les collatéraux, des cloisons, à la place desquelles l'église de Sainte-Sophie a des piliers reliés par des arcs, ou des cloisons percées d'arcs. A Scripou le transept est plus en relief, dépassant l'alignement des murs latéraux. La superstructure des deux monuments est la même. L'église de Scripou affecte une forme de transition entre la basilique et l'église cruciforme.[19] Si l'on considère Sainte-Sophie comme étant aussi un monument de transition, ce qui semble naturel, par rapport à l'église de Scripou sa structure est plus développée, ce qui permettrait de reculer la date de sa construction vers la fin du Xe siècle, ou le début du XIe siècle.

Parmi les réfections de l'église, la plus intéressante paraît être la construction des hautes chapelles. R. Ljubinković suppose qu'il en existaient de semblables au dessus de la partie occidentale des bas-côtés.[20] On suppose, de même, que les chapelles sont les vestiges des tribunes qui existaient au dessus des collatéraux. Bošković e tTomovski donnent comme date des tribunes le XIVe siècle.[21] L'époque de la construction des chapelles est probablement limitée par les fresques du XIe siècle, qui se trouvent sur les côtés du transept fermant les chapelles, et par celles de la chapelle sud qui remontent au XIIe siècle, ou au plus tard au XIIIe siècle. Bien que l'hypothèse concernant l'existence des tribunes semble trèslogique, on peut se demander si elles furent complètement construites.[22]

Il faut mentionner, en second lieu, deux édifices dont l'histoire est semblable. L'un d'eux se trouve aujourd'hui en Serbie, l'autre en Macédoine. Tous deux furent transformés par Milutin, au début du XIVe siècle. Il s'agit de l'église de Bogorodica Ljeviška à Prizren et de celle de Saint-Georges à Staro Nagoričino. Le plan allongé des deux églises cruciformes de Milutin paraissait particulier. Les recherches récentes à Bogorodica Ljeviška ont montré que la cathédrale de Milutin est une église cruciforme insérée dans une basilique à trois nefs, dont les murs existent encore en partie.[23]

La basilique de Prizren se composait d'un naos à trois nefs terminé par trois absides semi-ciculaires à l'intérieur, desquelles l'abside centrale était trilatérale à l'extérieur et les deux autres semi-circulaires. Le narthex est légèrement indiqué dans la nef centrale. Dans la partie occidentale se trouvait, semble-t-il, un portique ouvert, flanqué de deux compartiments. Du côté est chaque compartiment avait une pièce rectangulaire liée à la nef correspondante de l'église. Le naos était partagé en trois nefs par des cloisons percées d'ouvertures en arcs. La toiture était en bois.

S. Nenadović, sous la direction duquel furent effectués les travaux de conservation, examinant la basilique y trouve des analogies dans l'architecture paléobyzantine. Cependant, dans les murs de la basilique se trouvent encastrés des fragments de chancels paléobyzantins, ce qui rendrait la date de la construction de l'église plus récente. On pourrait prendre l'an 1020 comme seconde limite chronologique, car le sigil de Basil II, de la même année, acte par lequel on rend les diocèses appartenant antérieurement à la patriarchie de Samuel à l'archevêque d'Ochride, mentionne l'évêque de Prizren.[24]

L'appareil de la partie supérieure de Staro Nagoričino, différant de celui de la partie inférieure, ainsi qu'un ancien escalier muré lors des travaux de Milutin, ont fait penser il y a longtemps qu'il s'agissait en fait d'une église antérieure que Milutin avait donné à refaire.[25] Le plan de l'église primitive à Staro Nagoričino est encore un problème. Il serait nécessaire d'y faire des recherches archéologiques. L'exemple de Bogorodica Ljeviška peut être utile. Non seulement par le destin analogue des deux églises, mais aussi par leurs plans tout à fait semblables, on pourrait croire que l'église antérieure à Staro Nagoričino était aussi une basilique. L'église cruciforme de Milutin à Staro Nagoričino est quelque peu allongée, parce que lors de sa construction on utilisa comme base les restes de l'édifice antérieur. Le plan longitudinal de cet édifice ne permettrait qu'à peine l'édification d'une autre église qui ne serait pas une basilique.[26] On ne peut rien dire encore sur le plan de

[17] *Stričević*, op. cit., 187—189.

[18] Cf. *M. Chatzidakis*, Monuments byzantins en Attique et Béotie. Architecture, mosaïques, peintures murales, Athènes 1956, 11—12 et 26; *M. Γ. Σωτηρίου*, O ναός τῆς Σκρίπους τῆς Βοἰωτίας, Ἀρχαιολογικὴ ἐφημερίς 1931, 119—157.

[19] *Millet*, École grecque, 84—85 considérait l'église comme „un exemple caractéristique du mélange des types".

[20] *Ljubinković*, Konzervatorski radovi na crkvi sv. Sofije, 12.

[21] Cf. la note 13. Pour le XIVe siècle voir *Bošković et Tomovski*, Recueil de travaux, 81—82.

[22] Un article particulier sera dédié à Sainte-Sophie, où l'on parlera de sa forme primitive, ainsi que du problème des tribunes.

[23] *S. Nenadović*, Restauracija crkve Bogorodice Ljeviške u Prizrenu, Zbornik zaštite spomenika kulture, III, 1 (1952) 39—50; *Idem*, Šta je kralj Milutin obnovio na crkvi Bogorodice Ljeviške u Prizrenu, Starinar, n. s., V—VI (1954—1955) 205—226.

[24] Cf. *H. Gelzer*, Ungedr. u. wenig bekannte Bistümerverzeichn. d. orient. Kirche, Byzantinische Zeitschrift, II (1893) 43.

[25] *G. Bošković*, Deux églises de Milutin: Staro Nagoričino et Gračanica, L'art byzantin chez les Slaves, I (Paris 1930) 195—206; *Idem*, Izveštaj i kratke beleške sa putovanja, Starinar, III ser., VI (1931) 173—176. *idem*, Arhitektonski izveštaji, Glasnik Skopskog naučnog društva, XI (1932), 215—220.

[26] Cf. *Bošković*, L'art byzantin chez les Slaves, I, 202.

cette basilique éventuelle. D'après la tradition, à laquelle ne s'oppose aucun fait positif, l'édifice date du temps de Romain IV Diogène (1068—1071).[27]

On peut ajouter à ce groupe de monuments l'église de Manastir, qui est une basilique découverte en 1954, se trouvant dans le village de Manastir, près de Prilep. Cette église, consacré à Saint-Nicolas, serait d'après une inscription de 1271, construite en 1095 par le protospateur Aléxis, oncle d'Aléxis Comnène.[28] L'église comporte trois nefs à trois absides semi-circulaires à l'intérieur et trilatérales à l'extérieur. Le naos est partagé par des piliers massifs, reliés par des arcs. La nef centrale est voutée en berceau, mais il s'agit d'une restauration récente. Les nefs latérales ne sont pas voutées. L'église ne possède pas de narthex. Il faut souligner deux particularités: l'absence de narthex et la superstructure. Les savants qui ont examiné le monument estiment que la superstructure primitive était la même qu'actuellement. Quoique ce travail soit consciencieux, il nous semble que la construction originelle était en bois. Il est aussi difficile de trouver des exemples analogues que d'accepter la disposition d'une pareille construction.

Il faut enfin mentionner l'église de Saint-Procope à Prokuplje, en Serbie. Son histoire est obscure. On sait que c'est dans cette église que fut transferé le corps de Saint-Procope, après la prise de Niš par les Turcs. L'église a été remaniée au XVIIIe siècle, ce qui cache l'aspect primitif du monument.[29] C'est une basilique à trois nefs, avec trois absides à l'est et un narthex à l'ouest. Toutes les trois nefs sont voutées en berceau. Le monument n'a pas encore été soumis à un examen détaillé. Il paraît qu'il fut refait en grande partie lors de sa restauration au XVIIIe siècle, époque à laquelle pourrait appartenir la partie supérieure du monument, peut-être le narthex actuel, ainsi que les compartiments se trouvant sur les côtés. Cependant, si on laisse de côté ces réfections, la disposition de l'espace de l'église est un élement important qui permettrait de supposer qu'il s'agit d'un monument ancien appartenant au groupe des basiliques médiévales.

Les basiliques mentionnées sont celles que l'on connaît actuellement.[30] Elles ont leur origine dans la période qui s'étend du IXe

[27] *Й. Ивановъ*, Сѣверна Македония, София 1906, 106; *V. Marković*, Pravoslavno monaštvo i manastiri u srednjevekovnoj Srbiji, Sremski Karlovci 1920, 20 et 28.

[28] *D. Koco et P. Miljković-Pepek*, Manastir, Skopje 1958. Voir aussi le premier rapport sur l'église *D. Koco et P. Miljković-Pepek*, La basilique de St. Nicolas au village Manastir dans la région de Moriovo, Actes du X. Congrès international d'études byzantines, Istanbul 1957, 138—140.

[29] *G. Millet*, L'ancien art serbe. Les églises, Paris 1919, 44; *V. Petković*, Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda (Académie serbe des sciences. Monographies, CLVII) Beograd 1950, 268; *A. Deroko*, Architecture monumentale et décorative dans la Serbie du Moyen âge, Beograd 1953, p. 57, fig. 47.

[30] *Bošković et Tomovski*, Recueil de travaux, 84—85 mentionnent comme basiliques de cette même époque Bogorodica Čelnica d'Ochride et Notre Dame de Vraništa, pres de Struga. On sait que la première n'est que partiellement conservée, il est donc

au XIe siècle. Bien qu'il soit presque impossible, du moins aujourd'hui, de préciser plus exactement la date de construction de chacune d'elles, il n'en est pas moins vrai qu'on ne peut situer leur édification avant les dernières décades du IXe siècle. De même, il semble presque sûr que la construction des basiliques cessa après la fin du XIe siècle.

L'église de Manastir serait la seule à être différente par son plan, ne contenant pas de narthex, ce qui paraît vraiment extraordinaire. D'autre part l'église de Sainte-Sophie d'Ochride se distingue par la particularité de sa superstructure. Cependant, nous laisserons de côté l'examen des questions qui se rapportent à la superstructure; d'ailleurs, l'examen de l'ensemble de ces questions qui se rapportent aux monuments analogues byzantins est assez compliqué. Il y a un grand nombre de types d'édifices qui ont leur point de départ dans les deux formes générales des basiliques, à savoir, la basilique orientale et la basilique hellénistique. On créa des types intermédiaires ainsi que des types nouveaux à l'occasion du développement ultérieur des basiliques. Bien que les questions qui se rapportent à l'élévation soient d'une importance multiple, — concernent les problèmes d'origine, de développement, d'influence mutuelle de construction et des formes, — un plan similaire est caractéristique tant pour notre groupe de monuments, que pour les basiliques médiévales byzantines en général. On pourrait presque élaborer un schéma idéal du plan qui se répète avec de légères variations dans de nombreux monuments, sans égard à la construction supérieure et à la manière de traiter les formes. Ce schéma serait: naos triple, sanctuaire tripartite, et le narthex relativement court, plus au moins relié au naos. On peut conclure sans peine, que les éléments essentiels de la basilique paléobyzantine sont reproduits dans ce schéma. La permanence du sanctuaire tripartite serait la conséquence de la fixation du culte.[31] Le cas paraît être le même pour la suppression de l'atrium. Les modifications dans les détails évoluent dans le sens de la simplication de la disposition de l'espace et des formes, du moins en ligne générale, surtout au début.

L'étendue de ces monuments est d'un intérêt particulier. Il y a assez longtemps, on a remarqué que la basilique disparait de Constantinople à cette époque pour continuer à se construire en province.[32] D'où vient cette différence? Sans égard à la destinée inégale des anciennes provinces byzantines, toutes les régions qui deviennent de nouveau soumises au pouvoir byzantin, ont subi une éclipse plus ou moins longue. Le retour après cette éclipse aux an-

difficile de parler de son aspect primitif. La seconde est à peine connue. *Stričević*, op. cit., 201—202 penserait que si l'on pouvait situer sa construction au IXe siècle ce pourrait être l'église ayant appartenue au monastère que fit édifier Boris près d'Ochride.

[31] Ceci offre à *Dj. Stričević*, op. cit. 206—207 une des bonnes raisons pour relier les basiliques médiévales à l'architecture de l'époque de Justinien.

[32] Cf. *Millet*, École grecque, 15.

ciens modèles quels qu'ils fussent est représenté comme un renouvellement de la tradition. L'apparition de la basilique dans cette période par rapport à l'architecture contemporaine de Constantinople, signifierait le renouvellement du type basilical bien que cette basilique s'éloigne graduellement des modèles paléobyzantins. Cette tendance serait-elle de l'archaïsme et quelles en sont les causes? Serait-elle l'expression d'un désir de rétablir à nouveau la continuité, ou serait-ce la recherche d'une solution pratique en vue de la satisfaction de nouveaux besoins? Peut-on supposer que les créations de l'architecture contemporaine de Constantinople ne furent pas suffisament spectaculaires, pour s'imposer d'emblée et de manière convaincante à la province, ou bien celle-ci n'était-elle point capable de les accepter? La basilique ne fut point l'unique type connu d'édifice en province à cette époque; la discussion sur la basilique n'est qu'un motif pour ces questions. Le fait est, cependant, qu'il se passa beaucoup de temps avant que le type central d'édifice à coupole ne prédomine, bien que la capitale byzantine était, sans aucun doute, pour les régions soumises à elle directement et pour celles qui se trouvaient dans sa sphère idéologique, l'inspirateur culturel.

La pensée, exposée dans le rapport mentionné plus haut, sur le renouvellement du type basilical et sa base idéologique, paraît intéressante.[35] Cette thèse, bien que se raportant aux soi-disantes régions centrales des Balkans, c'est à dire aux pays du premier empire bulgare, prétenderait, semble-t-il, à expliquer l'appariton de la basilique à cette époque sur le territoire balkanique, ou même dans l'architecture byzantine, dans son ensemble.

Les raisons pour le renouvellement de la basilique seraient dans les aspirations politiques contemporaines de l'Etat bulgare. L'imitation de l'art paléobyzantin, c'est à dire le choix des basiliques paléobyzantines comme modèle ne serait point »une conséquence de l'influence culturelle de Byzance sur l'architecture bulgare, mais plutôt la manifestation de la tendance consciente de ceux qui donnaient des fondements idéologiques à cette architecture, pour continuer l'ancien art représentatif romain.« Boris et Siméon auraient été conscients qu'une des conditions indispensables pour la réalisation de leurs ambitions dans le but d'atteindre la couronne de l'empire romain, serait l'appui sur la tradition byzantine. Leur propre architecture, qui, devant être digne des hautes aspirations politiques, devait être issue directement des basiliques monumentales paléobyzantines. Les analogies à l'aide desquelles l'auteur explique la thèse sont attrayantes. L'une d'elles serait l'attitude de Justinien envers la tradition romaine et le retour de l'architecture de son époque vers les modèles de l'architecture de l'empire moyen romain; la seconde serait représentée par l'attitude de

[33] *Stričević*, op. cit., 208—209.

Charlemagne envers Constantin le Grand et l'imitation des oeuvres de l'époque de Constantin dans l'art de l'époque de Charlemagne. Les arguments réels qui soutiennent la thèse mentionnée sont moins convaincants. D'un côté quels sont les monuments sur lesquels la thèse pourrait s'appuyer, de l'autre, est-il possible de considérer le renouvellement de la basilique comme particularité des régions centrales des Balkans?

L'auteur est convaincu quant à la basilique d'Aboba, l'une des plus grandes et des plus représentatives, qu'elle est un édifice paléobyzantin. La vieille Métropole de Mésemvria est un cas pareil. L'opinion plus ou moins générale est que Sainte-Sophie de Sophia est aussi une construction paléobyzantine. Le premier stade du processus de la rénovation de la basilique serait la restauration et le réemploi des basiliques paléobyzantines existantes. Les nouvelles basiliques apparaitraient après. Elles devraient être évidemment de dimensions assez grandes pour pouvoir satisfaire les ambitions des donateurs et suffisament représentatives pour impressionner le monde byzantin.[34] C'est assez difficilement que l'on pourrait les reconnaître dans la liste des basiliques dont on parle. Plus marquantes que les autres sont Sainte-Sophie à Ochride et Saint-Achille de Prespa. Le fait que les deux basiliques ne sont reliées que conditionnellement à l'époque de Boris, présente une difficulté assez sérieuse. De plus, Sainte-Sophie bien qu'ayant un plan en rapport avec celui des basiliques paléobyzantines, par sa superstructure, comme on l'a dit plus haut, tend vers la solution cruciforme, semblable à celle de l'église de Scripou.

Il est évident que la thèse est correcte en partie. On peut croire avec de bonnes raisons que, outre les basilique connues, dont la date de la construction n'est pas certaine, les églises de Boris, au moins un certain nombre d'elles, ainsi que serait le cas des édifices dus à ses successeurs, sont construites sous forme de basilique. En prenant tout en considération, il semble que la partie de la thèse qui traite de la rénovation du type basilical se fondant sur l'expression des aspirations étatiques, quelque attirante fût-elle, devrait être soutenue par des arguments plus décisifs.

Le problème de la basilique dans son ensemble serait difficilement résolu par la thèse exposée plus haut si même elle était acceptée comme valable pour l'architecture du premier empire bulgare. L'étendue des basiliques dépasse les régions centrales des Balkans. On les construit de même sur les territoires balkaniques en dehors de ces régions. L'église de Scripou., mentionnée à quelques reprises plus haut, est en partie de forme basiliquale. La basi-

[34] On peut se rappeler, par exemple, des grandes basiliques de l'architecture ottonienne, qui était attachée au passé carolingien et antique „que, par besoin politique et par idéal spirituel, la monarchie ottonienne a fait sien, et qui n'a pas peu contribué à sa grandeur". *L. Grodecki*, L'architecture ottonienne, Paris 1958, 39.

lique de Saint-Nikon à Sparte, qui est du Xe siècle, vient ensuite.[35] Il faudrait s'attendre que quelques unes des basiliques dont on ne connaît point la date furent aussi du IXe ou du Xe siècle.[36] Les questions concernant les basiliques des provinces orientales byzantines, insuffisament étudiées, sont ouvertes. A côté d'autres problèmes celui de la date reste l'un des plus difficile à résoudre. Il est à souhaiter, enfin, de se rappeler de telles régions comme celle de l'Italie méridionale ou celle du littoral oriental adriatique, qui furent sous une influence byzantine.[37]

Un peu plus tard apparaissent en Grèce des basiliques importantes. Sauf les basiliques à Servia et Serrès c'est la Métropole à Calabaca.[38] La forme de ces monuments serait due probablement, plutôt à une tradition byzantine dans le sens général du mot, c'est à dire aux conceptions de leurs fondateurs, qu'aux influences particulières des basiliques de l'ancien empire bulgare. On peut citer de même les basiliques du Péloponèse qui sont des XIe et XIIe siècles, approximativement.[39] La persistance dans la construction ultérieure des basiliques dans ces régions[40] pourrait s'attribuer en principe à la continuation des propres traditions.

La donnée fondamentale, offerte par les monuments eux-même, de laquelle il faudrait que parte la conclusion, c'est que la basilique dans les régions byzantines tient une assez large place. L'apparition de la basilique en province est une réapparition d'un ancien type d'édifice par rapport aux créations de Constantinople. A condition que l'on considère cette basilique, en premier lieu, du point de vue de l'espace déterminé, elle est un renouvellement, dans les éléments essentiels, du type de la basilique paléobyzantine. La réapparition

[35] Cf. *Γ. Α. Σωτηρίου*, Ἀνασκαφαὶ ἐν τῇ *παλαιά* Σπάρτῃ, Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρίας 1939, Ἀθῆναι 1940, 107—118; *A. Grabar*, L'architecture balkanique avant et après les invasions à la lumière des découvertes récentes, Académie des inscriptions et Belles Lettres, Comptes rendus des séances de l'année 1945 (Paris) 270—287; *Ch. Delvoye*, Les monuments byzantins de la Grèce, Byzantion, XIX (1949) 335. M. A. Orlandos a attiré l'attention sur cette basilique pendant la discussion au Congrès. *Ch. Delvoye*, L'archéologie byzantine au XIIe Congrès international des études byzantines d'Ochrid, Byzantion, XXXI (1961) 539.

[36] Par exemple, parmi les basiliques desquelles parle *Γ. Ἀ. Σωτηρίου*, Βυζαντιναὶ βασιλικαὶ Μακεδονίας καὶ παλαιᾶς Ἑλλάδος, Byzantinische Zeitschrift, 30 (1929/1930) 571—576.

[37] Comme exemple, il est très intéressant que Constantin Porphyrogénète décrivant l'église Sainte-Anastasie de Zadar dit qu'elle est de forme basilicale est resemblable à celle des Chalkoprateia. Constantine Porphyrogenitus de administrando imperio, ed. *Gy. Moravcsik*, Budapest 1949, 29, 279—281.

[38] *Γ. Ἀ. Σωτηρίου*, Μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας ΙΓ' καὶ ΙΔ' αἰῶνος, 3. Ἡ βασικὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου ἐν Καλαμπάκα, Ἐπετηρὶς Ἑταιρ. βυζ. σπουδῶν, VI (1929) 290—315. Les basiliques de Servia et de Serrès sont citées dejà. Cf. *Stričević*, op. cit., 203—204.

[39] *Ἀ. Ὀρλάνδος*, Ἀνατολίζουσσαι βασιλικαὶ τῆς Λακωνίας, Ἐπετηρὶς Ἑταιρ. βυζ. σπουδῶν, IV (1927) 342—351.

[40] Par exemple, telles que les basiliques d'Arta. Cf. *Ἀ. Ὀρλάνδος*, βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἄρτης, Ἀρχεῖον, τ. Β', 1 (1936).

et le renouvellement de la basilique sont dus en traits généraux, problement, à la renaissance byzantine du IXe siècle.

Les travaux de recherche effectués jusqu'à présent n'ont pas offert des résultats satisfaisants, surtout quant à l'identification et la chronologie des monuments. Il en découle qu'il ne semble point possible de donner une explication décisive générale des raisons de cette réapparition, ou si l'on veut, celles de la continuation de l'édification basilicale. Les raisons qui pourraient paraître satisfaisantes pour une région ne peuvent pas être acceptées pour une autre. Ainsi, les raisons étatiques éventuelles qui entreraient en jeu pour les basiliques de l'empire bulgare ne seraient pas de mise pour celles du Péloponèse; au contraire, les raisons qui pourraient nous être suggérées par les basiliques des provinces orientales seraient difficilement adoptées pour les régions centrales des Balkans. Nous n'en proposerons pas de nouvelles, mais attirerons l'attention sur certaines circonstances qui pourraient être utiles en qualité de suggestions dans l'examen ultérieur du problème.

Les circonstances qui nous font admettre que les basiliques de cette période s'appuient sur le type basilical paléobyzantin semblent naturelles. Constantinople même, en renonçant au type basilical, s'arrête à la forme de la basilique paléobyzantine à coupole. Le désir de continuer à élever les basiliques orientait inévitablement vers les modèles anciens. Les fondateurs furent ainsi poussés vers la tradition. Le résultat devait être pareil, même si quelque basilique était construite d'après le modèle constantinopolitain. Le traditionalisme, au point de vue structure et forme, serait ainsi plus facilement expliqué. On pourait citer en exemple les basiliques soi disant orientales.

Il est évident que le plus difficile et le plus important serait d'expliquer pourquoi construit-on les basiliques. Parmi les raisons avancées jusqu'à présent il y en a qui paraissent bonnes. Dans les régions balkaniques à l'époque de la conversion et du réétablissement de l'organisation ecclésiastique, la basilique pouvait être un type commode, d'une part étant de construction aisée et d'autre part permettant de façon relativement facile l'édification de monuments plus vastes. Ces derniers pouvaient être avantageux pour un nombre accru de fidèles, ainsi que pour impressionner ceux-ci par la grandeur et par la splendeur du bâtiment cultuel.[41]

L'architecture contemporaine de Constantinople d'ailleurs, n'était pas à même, probablement, de servir de modèle. Elle, comme nous le savons, tend vers le développement du type d'édifice central cruciforme à coupole. Par rapport à la basilique de la période antérieure c'est un processus de perfectionnement du système architectonique byzantin central, où l'on arrive à équilibrer la con-

[41] Cette possibilité prend aussi en considération *Stričević*, op. cit., 209—210.

struction et les masses. Les solutions nouvelles se réalisent en de dimensions relativement restreintes en comparaison des monuments paléobyzantins, surtout des basiliques. Cela devient une architecture en quelque sorte minutieuse aves une iconographie de l'espace plus complexe. Ce ne sont pas les besoins généraux qui l'exigent; elle est dédiée le plus souvent, semble-t-il, à des cérémonies du culte particulier, qui étaient dans la capitale plus solennelles et par là plus compliquées qu'ailleurs. Il faut se rappeler d'autre part qu'à Constantinople vivent et sont en usage des édifices grandioses de l'époque précédente. Ils convenaient, en mieux, en partant de la basilique jusqu'aux monuments les plus complexes, — comme le sont Sainte-Irène et les Saints-Apôtres, — comme source d'influence sur l'architecture de province, tant au point vue architectonique qu'au point de vue de l'importance iconographique.

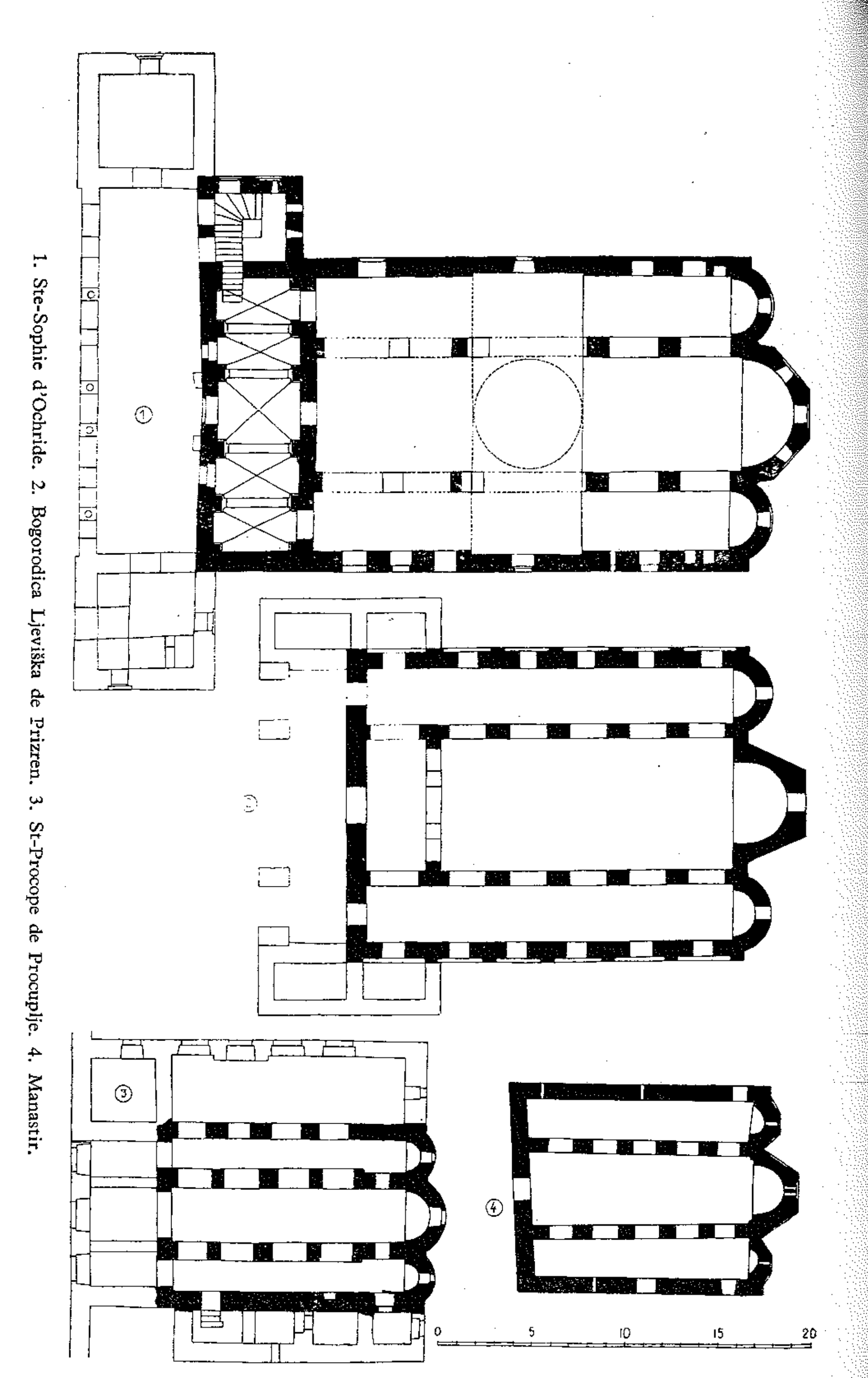
Un tel comportement envers l'architecture de la capitale confirme d'une certaine manière le développement futur de l'architecture de province. Constantinople a orienté finalement, de par l'idée, l'architecture byzantine vers le type central cruciforme à coupole. Il est caractéristique que ce développement prend une voie particulière. Il paraît que l'architecture de province retraverse la voie menant de la basilique au type d'édifice soi-disant de la croix inscrite à coupole. La solution finale, au XIe siècle environ, se distingue du type similaire contemporain de Constantinople, par la conception de l'espace plus simple.

L'un des motifs pour le renouvellement de la basilique pourrait être le désir de l'utiliser comme cathédrale.[42] Ceci n'est point nécessairement une règle, mais il est intéressant de constater que de nombreuses cathédrales sont bâties en forme de basiliques. Des recherches éventuelles futures nous en montreraient les causes: édifice plus vaste, un espace qui convient mieux fonctionnellement ou une valeur iconographique que l'on attribuait à la basilique.

On peut même parler d'une rénovation constante de la basilique dans l'architecture byzantine. Sauf la renaissance du IXe siècle, à laquelle on ne peut pas lier un grand nombre de monuments, les basiliques semblent traverser une nouvelle affirmation au XIe siècle. Outre les monuments dans les pays balkaniques, il faut se souvenir des grandes cathédrales russes, dont le plan porte en lui la notion de basilique. Enfin, à Mistra la rennaissance des Paléologues revient à la basilique en essayant dans quelques monuments, — la Vierge Hodigitria »Afendiko«, la Métropole et la Pantanassa, — de marier la disposition de l'espace basilical à l'édifice cruciforme à coupole. Bien que toutes ces solutions soient loin de la basilique paléobyzantine, elles contiennent l'idée de la disposition basilicale, comme si l'on tendait dans le sens iconographique à garder le souvenir de l'édifice traditionnel du culte chrétien.

[42] La même idée est exposée par *M. Delvoye*, op. cit., 539. Il propose de considérer les besoins liturgiques comme causes de cet emploi des basiliques.

En revenant au sujet essentiel de ce rapport il faudrait peut-être conclure par le désir de voir le problème de l'apparition des basiliques, au IXe, Xe, XIe siècle et plus tard, résolu de façon sûre; ceci serait une contribution importante à l'architecture byzantine et à l'art byzantin. Peut-être en trouvera-t-on l'explication dans les conditions générales en province, qui embrassèrent différentes causes qui influencèrent simultanément la réaffirmation du type d'édifice basilical.



1. Ste-Sophie d'Ochride. 2. Bogorodica Ljeviška de Prizzren. 3. St-Procope de Procuplje. 4. Manastir.

JOVAN KOVAČEVIĆ, Beograd

MERCENAIRES GERMAINS A ULPIANA c. 550

I. La topographie des découvertes archéologiques des Germains dans les Balkans au VIe siècle se présente en trois groupes différents:

A. Les nécropoles germaniques, plutôt quelques tombes isolées, dans le cadre du limes danubien, à la frontière nord de l'Empire;

B. Les tombes et découvertes gothiques le long de la frontière de l'Etat de Théodoric et de l'Empire;

C. Deux découvertes dans l'intérieur de l'Empire.

Le premier groupe est représenté par des tombes, dont la plupart sont gothiques et datent de la fin du Ve s. jusqu'au VIe s. (en Bulgarie: Marcianopolis, près de Varna, Almus (Lom), Sadovec sur le Vit, Ratiaria (Arčar) sur le Danube; en Serbie: Margum (Dubravica), Viminacium (Kostolac), Lederata (Sapaja), ainsi que Grocka, castrum à Ritopek, Belgrade, Taurunum (Zemun), Burgenae (Novi Banovci) — toutes sur le Danube — de même que Čukarica sur la Save, près de Belgrade). La plupart de ces tombes ou de découvertes isolées furent trouvées dans les castrums romains ou dans leurs alentours les plus proches.

Les découvertes du deuxième groupe ne suivent pas aussi strictement la frontière, mais sont dispersées dans une région limitrophe, une sorte de marche gothique, qui pratiquement avait existée jusqu'à 535, mais fut définitivement anéantie en 555. De l'embouchure de la Narone (Neretva) à. Vid où furent découverts des casques du type Baldenheim, puis des tombes à Han Potoci, près de Mostar sur la Neretva, une nécropole à Bugojno, une autre à Mihanovoći près de Sarajevo, des découvertes isolées dans la plaine de Sarajevo (ainsi une bague en or avec le monogramme de Théodoric), et à Sarajevo même etc. nous montrent que la frontière gotho-romaine était la Neretva, traversant ensuite la plaine de Sarajevo dans la direction du Nord jusqu'à la Save.

Le troisième groupe est, par ses découvertes, le moins riche. Quelques objets (bagues, boucles) trouvés à Kruševac, Kragujevac et à Niš en Serbie sont du Ve s. sont peut être même des legs

archéologiques des Huns. Au VIe s. appartient seulement une fibule ansée trouvée à Trojan, près de Karara, en Bulgarie, ainsi qu'une tombe de femme avec un inventaire très riche d'Ulpiana, près du monastère Gračanica, dans la plaine de Kossovo.

Il est assez clair que les traces archéologiques du premier groupe appartenaient aux fédérés goths qui défendaient la frontière Nord de l'Empire; que les deuxièmmes appartenaient à la population semi-militaire des Goths établis sur la frontière occidentale de l'Empire, mais les deux découvertes du troisième groupe demandent des explications plus précises.[1]

II. La tombe d'Ulpiana fut découverte en 1954 par E. Čerškov (Priština) et Lj. Popović (Belgrade) au cours des fouilles de la basilique, près du mur sud. Toutes les autres tombes, fort nombreuses, sont romaines du V—VIe s. Ainsi cette tombe germanique de femme reste isolée dans la nécropole autour de la basilique d'Ulpiana.

L'inventaire de la tombe est très riche et se consiste de neufs objets:

1. *Grande fibule ansée* (Fig. 1). — La forme rudimentaire de ce type de fibules ansées, est connue par une découverte fortuite à Siscia (Sisak).[2] Le même système de décoration est attesté sur une paire de fibules de Gross-Harrass (Laa a. d. Thaya, Autriche)[3], sur le territoire lombard avant 568, et sur une fibule de provenance inconnue (collection Diergart).[4] Les ateliers lombardo-italiens ont developpés la même forme et la même décoration comme, par exemple sur des fibules de Ravenne, de Chuisi ou de Montale,[5] toujours inspiré par les fibules lombardo-pannoniennes de Várpalota, Bezenye, Csérkut, Albertfalva, Kesthely ou par une fibule trouvée à Schertzheim, cas d'exportation lombardo-pannonienne. Il faudrait encore jeter un coup-d'oeil sur la décoration en forme de méandre qui est assez rare sur les bijoux germaniques. Le méandre est connu sur quelques types de fibules rhénanens (type Goethe, Romesrheim, Soest de H. Kühn) et il est daté: à Niederseters (Kr. Limburg) par des solides d'Anastase (491—518) et Justin I (518—527), mais utilisé comme bijoux, à Mengen (Baden) par une monnaie d'argent de Thédoric (494—526), à Rö-

[1] Pour les details archéologiques voir: *Kovačević*, Arheologija i istorija varvarske kolonizacije južnoslovenskih oblasti, Novi Sad 1960, passim et *Dimitrijević, Kovačević, Vinski*, Seoba Naroda, Zemun 1962, s. v.

[2] *Ib.*, p. 33—34, fig. 72; *Brunšmid*, Starine ranijeg srednjeg vijeka iz Hrvatske i Slavonije I, Vjesnik Hrvatskog Arheološkog Društva VIII, 1905, fig. 36.

[3] *Salin*, Die altgermanische Thierornamentik, Stockholm, 1935, fig. 49; *Benninger*, Germannenzeit in Niederösterreich, Wien 1934, fig. 55; *Franz*, Die Germannen in Niederösterreich, Bericht der röm.-germ. Komission XVIII, 1928, p. 145; *Jenny*, Die Kunst der Germannen, Berlin 1940, Tb. 29; *Werner*, Beiträge zur Archaeologie des Attila-Reiches, München 1956, Tb. 48/1.

[4] Art merovingienne, Bruxelles 1954, Tb. 24.

[5] *N. Aberg*, Die Goten un Langobarden, Uppsala 1923, fig. 69; Die Franken u und Westgoten, Uppsala 1923, fig. 92. — *Werner*, Langobardische Fibeln in Italien, Berlin 1950, Tb. I.

mersheim par un solide de Ravenne de Justinien I, frappé 555—565, et un de Valentien I (364—375) comme pendentif; à Soest par un falsificat germanique de Justinien.[6] On peut ériger une liste des exemplaires de fibules ornées de méandre, comme la grande fibule d'Ulpiana, trouvés avec des monnaies:

			pendentif	obole
Valentien	I	(364—375)	1	
Anastase		(491—518)	1	
Justin	I	(518—527)	1	
Justinien	I	(527—565)	1	1
Théodoric		(494—526)		1

Il est clair que la monnaie antérieure à celle de Justinien est utilisée comme bijoux et la monnaie de Justinien et de Théodoric comme obole, c'est à dire que la monnaie de l'époque de Justinien était courante à l'époque de la production des fibules mentionnée, mais elle ne dépasse pas l'an 568. C'est encore une preuve, que la grande fibule d'Ulpiana est de production lombardo-pannonienne.

2. *Paire de fibules ansées* (Fig. 2). — Il est curieux de constater que la paire de fibules d'Ulpiana est de production anglo-saxonne ou danoise du VIe s., car une fibule trouvée à Skodborg, sur la côte danoise, est par sa forme d'une ressemblance frappante à celles d'Ulpiana, mais dans une technique d'ofèvrerie différente — en email-cloisonné.[7] Il ne faut pas perdre de vue que les Jutes habitaient les côtes danoises avant d'arriver à Knet ou ils développèrent une orfèvrerie de haute qualité, caracterisée par des fibules ansées à tête réctangulaire. D'après un grand nombre de ces fibules trouvées en Angleterre E. Leeds put ériger un corpus et une sistématisation précise. Le point du départ, sauf la forme du pied des fibules, sont les masques encadrés dans la décoration. Citons par exemple les fibules de Mildehal ou de Fingelsham où les masques sont identiques aux masques sur la tête des fibules d'Ulpiana. La plus grande partie de ces fibules, d'après Leeds, date de la première moitié du VIe s.[8]

L'exportation des objets d'orfèvrerie anglo-saxonne est d'une large envergure en Bourgogne, Austrasie, le long du Rhein etc. et, ce qui serait pour nous le plus important, en Thuringe. Dans la nécropole thuringienne de Gömar (Kr. Mühlenhausen) et dans une autre de la même région furent aussi découvertes des fibules ansées anglo-saxonnes et des »saucerbrooches.« Une fibule, plutôt de pro-

[6] *Bonna*, Die Langobarden in Ungarn, Acta AASHung. VII, 1956, 183—242, Tb. LV/1—2; *Werner*, Münzdatierte austrasische Grabfunde, Berlin—Leipzig, 1935, Tb. II/13; *Kühn*, Bügelfibel der Völkerwanderungszeit in der Rheinprovinz I, Bonn 1949, 283—293.

[7] *Holmquist*, Kunstprobleme der Merowingenzeit, Tb. LXV/1.

[8] *Leeds*, Corpus of early Anglo-Saxon great sqeat square-haeded broches, Oxford 1949, passim.

ductron danoise, est connue de Pfüllingen en Würtenberg, etc. La route commerciale d'exportation anglo-saxonne et nordique fut le Rhin, comme à l'époque romaine, avec des entrepôts de marchandises sur le bas Rhin. Les Thuringiens et les Anglo-Saxons formaient vers la fin du Ve s. une sorte de coalition d'ou nous vient le nom da la codification barbare de 802—803: Lex Anglorum et Werinorum seu Thuringorum. Ainsi on peut constater qu'il n'existe pas seulement des relations commerciales mais aussi politiques entre les les Anglo-Saxons et le Thuringiens.[9]

3. *Fibules en forme de colombe et cruxiforme* (Fig. 3). — Les fibules donnent le symbole du baptême, stilisé comme par exemple sur la face latérale d'un sarcophage de San Appolinaire in Classe du VI s. (où fut plus tard enseveli l'archevêque Théodore +691). Ces deux fibules nous montrent qu'à Ulpiana il s'agit de tombe d'une personne baptisée. Ces deux fibules ne sont pas de production germanique. Le même symbole-colombe croix est attesté sur des fibules des nécropoles italiennes du VI s. de l'époque lombarde (Voltagio, Castel Trosino) ainsi que les fibules cruxiformes (Nocera Umbra, Testone, Cividale, Roveretto, etc.). Mais ces fibules se trouvent dans les nécropoles lombardes ainsi que dans les nécropoles non lombardes d'Italie et d'Istrie (Pinguente — Buzet).[10] On peut conclure que les nécropoles de la région de Roveretto ou de Voltagio et d'Istrie ne sont pas des nécropole lombarde mais d'une population autochtone romane. Le christianisme chez les Lombards était superficiel avant 588 lorsqu'ils passèrent de l'arianisme à l'orthodoxie. Il est difficile de croire que les ateliers d'orfèvrerie lombardes produisaient des objets de symbolisme chrétien avant cette date. Les bijoux aux symboles chrétiens ne sont pas connus, sauf quelques exeptions, dans les tombes germaniques hors de l'Empire. Au contraire dans les inventaires des tombes germaniques sur le territoire de l'Empire ce trouvent des fibules colombe, comme à Novae (Svištov), Sadovec etc.[11] Ajoutons que la fibule colombe est une forme courante des fibule romaines de Basse Antiquité. Toutes ces données nous permettent de conclure que les fibules colombe et cruxiforme d'Ulpiana sont d'une production non lombarde d'Italie, mais issue des ateliers autochtones ou même byzantins des Balkans.

4. *La boucle de ceinture* (Fig. 4). — La boucle de ceinture en argent avec ornement en niélo n'a pas beaucoup d'analogies. Quelques boucles trouvées en Grèce (collection Stathatos) sont du même genre. On trouvent rarement des boucles semblables dans les nécropoles gépides d'Hongrie ,comme à Szöreg »A« (peut-être

[9] *Behm-Blancke*, Angelsächsischer Import in Thüringen, Ausgrabungen und Funde IV/5, 1959, 240—246; *Werner*, Bügelfibeln des 6 Jhr. aus Domburg, Overdruch mit Berichten van der Ryksdienst voor het ondheidkundig Bodemonderzock in Niederland VI, 1955, fig. I/1—3.

[10] *Werner*, Langobardische Fibeln, Tb. LVI.

[11] *Welkow*, Germania XIX, 1935, 154, Tb. 10/A.

daté entre 500 et 600), Hódmezövásárhely-Kishomok (daté entre 534—679) et Szentes-Berekhát (daté entre 472—568), mais elles son surement d'importation byzantine. Une boucle semblable, mais d'un travail d'orfèvrerie beaucoup plus riche, datée précisément en 655, se trouvait avec d'autres objets, dans le cénotaphe du roi Aethelhere à Sutton Hoo, où sont attestés des objets d'orfèvrerie byzantine, comme le plat en argent avec estampe de l'empereur Anastase.[12]

5. *Bagues et braclets* (Fig. 4). — Leu autres objets découverts dans la tombe d'Ulpiana ne sont pas aptes à une analyse archéologique detaillée. Pour les deux bagues en or je ne connais aucune analogie. Des bagues semblables ne se trouvent pas dans les tombes germaniques. Les bracelets sont à ce point simple qu'on ne peut rien dire de précis sur leurs production.

6. *Monnaie* (Fig. 4). — Le solide d'or est de Justinien, frappé à Constantinople après 538 et caracterisé par le scèptre en forme de croix au lieu d'une lance sur les solides frappés avant 538.[13]

III. L'analyse archéologique de l'inventaire de la tombe d'Ulpiana nous donne des renseignements précis: — la grande fibule ansée est de production lombardo-pannonienne avant 568; la paire de fibules ansées à têtes réctangulaires sont de production anglo-saxonne ou danoise de la première moitié du VIe s.; la fibule colombe et la fibule cruxiforme sont de production italienne autochtone ou byzantine; la boucle de ceinture de production byzantine du VIe s. et le solide de Justinien nous donnent le terminus ante quem non. La question se pose comment peut-on expliquer historiquement l'hétérogénéité de production des bijoux de la tombe d'Ulpiana. Les données que nous a laissé Procope (de bel. goth. IV, 25) viennet en aide. Procope, en racontant les événements de la guerre entre les Gépides et les Lombards en 550, mentionne parmi les commandants de l'armée impériale, le chef germain Amalfrid, qui était le fils du roi thuringien Hermanfrid et de la nièce de Théodoric, Amalberge. Amalfrid s'était retiré de la Thuringe après la mort de son père (+530) tué sous les murs de Tolbiac au cours de la guerre civile entre Hermanfride et son frère Baderich et après l'intervention du roi franc Théodoric I. Amalberge, comme princesse des Goths, à trouvé l'asile à la cour gothe d'Italie avec ses enfants. Après le désastre gothe Amalfrid fut pris avec le roi Viteges et conduit en esclavage à Constantinople où il devint chef d'un détachement germanique de la garde imperiale. Au moment de la guerre contre les Gépides il prit part à la campagne, mais l'armée sous le commandement de Justin et de Justinien, fils de

[12] Collection Hélène Stathatos, Objets byzatins et protobyzatins, Athènes 1954, Tb. V/45; *Csallany*, Archäologische Denkmäler der Gepiden, Budapest 1961, Tb. CLXXII/8, 18, LXX/2, 3, 8, CCXXXII/28; *Hornik*, Sutton-Hoo Traesure, Atti del Primo Milenio, Torino 1950, Tb. CXCV.

[13] *Worth*, Catalogue of the imp. byzatine coins I, London 1908, 26—27.

Germain, fut retenue à Ulpiana par une rebellion religieuse à cause des »trois chapitres«. Amalfrid prit part à la campagne avec les Lombards contre les Gépides, après avoir passé quelques temps à Ulpiana.

Ainsi l'analyse archéologique de l'inventaire de la tombe d'Ulpiana correspond aux données historiques: les fibules anglo--saxonnes ou danoises au séjour d'Almafrid et de sa suite en Thuringie avant 533, où l'importation des bijoux anglo-saxons et danois est attestée; la fibule lombardo-pannonienne à la campagne entre Amalfrid et els Lombards conte res Gépides; les bijoux italiens au séjour d'Alamafrid en Italie et les bijoux byzantins à son séjour à Constantinople. On pourrait conclure que la tombe germanique femme à Ulpiana est la tombe d'une »princesse« thuringienne, appartenant à la suite d'Almafrid, morte á Ulpiana vers 550.

IV. Nous avons mentionné qu'à Trojan en Bulgarie, entre autres objets germaniques, il fut trouvé une fibule ansée. Le type de cette fibule est Hanheim 2 d'après K. Kühn et de production austrasienne. Les fibules du type Hanheim datées par des monnaies se trouvent à Basel—Kleinhügen, avec les solides de Valentien III (425—455) et Théodose II (408—450) utilisées comme bijoux. Dans une autre tombe de la même nécropole on trouva une pièce de monnaie de Majorien (457—541). A Ermereich le type Henheim est attesté avec une pièce d'or de Valentien III comme obole, et à Hanheim avec une pièce de monnaie du roi des Goths Teja (552—553) comme obole.[14] D'après ces données, on peut dater le type des fibules Hanheim de la fin du Ve s. et de la première moitié du VIe s. La question se pose: quels sont les événments en Thrace entre la fin du Ve s. et la moité du VIe s. ou les Germains ont pris part? La seul solution est la rebellion de Vitalien en 513 qui s'était formée une nombreuse armée des Romains, des Huns, des Scythes et des Germains, et s'était révolté dans le région d'Odessa et de Varna, et trois fois atteignit Constantinople, se faisant champion d'orthodoxie contre le monophisite Anastase. Je propose l'hypotèse qui historiquement peut expliquer la découverte de la fibule ansée franque du type Hanheim à Trojan par les mercenaires germains dans l'armée de Vitalien en 513.

*

Ainsi le troisième groupe des découvertes archéologiques germaniques trouvées à l'interieur de l'Empire au VIe s. est representé seulement par deux découvertes, celles d'Ulpiana et de Trojan. Elles peuvent être expliques par les legs archéologiques des merçenaires germains qui ont pris part aux événements politiques et militaires de l'Empire dans la première moitié du VIe s.

La communication fut suivie des remarques de M. *E. Condurachi.*

[14] *Kühn,* loc. cit.

DIMITR KRANDŽALOV, Olomouc

SUR LA THÉORIE ERRONÉE DE L'ORIGINE PROTOBULGARE DE LA CITÉ PRÈS D'ABOBA (PLISKA)

La théorie du pionnier scientifique tchèque en Bulgarie *K. Škorpil* sur la localisation de la capitale du premier. État bulgare Pliska dans la grande ville forte près du village turque d'Aboba en Bulgarie du Nord-est remonte à 1898. Cette tréorie a été apparemment confirmée par les fouilles entreprises en été de 1899 et de 1900 par *l'Institut archéologique russe de Constantinople* sous la direction du renommé byzantinologue russe *Th. I. Ouspenskij.* Les résultats de ces fouilles ont été publiés en 1905 dans le Xe tome des Izvestias de l'Institut sous le titre d'*Aboba-Pliska.* Škorpil avait formulé cette théorie en même temps avec d'autres théories erronées sur la prétendue origine protobulgare des valla-frontières et du relief du chevalier sur le rocher près du village Madara en Bulgarie de NE, dont la fausseté a été déjà démontrée.

La ville forte en pierre taillée en forme de trapèze d'une surface de presque 50 ha est enfermée dans une immense forteresse d'une surface de 2330 ha, aussi en forme de trapèze, entourée de grands remparts en terrè battue, d'une longueur de 21 km, parfaitement exécutés. Les fouilles ont mis à jour à part des remparts en pierre aussi des grands édifices en pierre taillée que Škorpil et Ouspenskij ont désigné immédiaement comme *le petit palais, l'église du palais,* le grand palais ou le *palais du trône* dans l'intérieur de la cité en pierre et la *grande basilique* — sur le terrain de la cité extérieure en terre.

L'historien bulgare *V. N. Zlatarski* s'est résolument opposé à l'identification de Pliska avec la ville forte près d'Aboba que proposait Škorpil et il supposait, comme auparavant K. Jireček, que Pliska n'est que le nom ancien et originaire de Preslave. Les critiques du recueil Aboba-Pliska — J. *Strzygowski, G. Gerland,* J. *Kulakovskij,* L. Niederle etc. — n'ont pas prêté attention à la question principale — l'identité de Pliska jusqu'alors inconnue avec l'emplacement où elle a été située maintenant par Škorpil-Ouspenskij. Seulement Niederle constatait qu'il n'est pas question d'architecture slave, mais de bâtiments construits par des maîtres

byzantins pour les princes bulgares. L'autorité d'Ouspenskij et de son Institut ont joué un rôle décisif quant à la diffusion de cette théorie dans la littérature mondiale. Une autre circonstance favorable à la propagation de cette théorie érronée a été le fait que des nouvelles fouilles à Pliska, qui ont changé entièrement la situation, ont été entreprises seulement trois dizaines d'années plus tard, en 1936—1939.

Škorpil s'est fondé sur l'idée que Pliska est le troisième camp fortifié des Protobulgares, dont le premier est situé près de Galaţi, entre le lac Brateş et la rivière Prut, tandis que le second — au Nord de la Dobroudja près du village Nicoliţel. Mais toutefois en réalité près de Galaţi il n'existait pas de camp, mais seulement un rempart en terre défensif entre le lac et la rivière. De même au Nord de Dobroudja il n'existait pas de camp de 48 km², comme affirmait Škorpil, mais seulement des remparts en terre isolés. Leur origine protobulgare est inadmissible parce que les fouilles du savant allemand C. Schuchhardt pendant la première guerre mondiale sur les valla dans la Dobroudja centrale ont prouvé indubitablement que l'origine du premier est romaine, de l'autre byzantine et du troisième plus ancienn encore, probablement thrace. D'autre part aussi les fouilles de l'Académie roumaine des sciences à Garvăn (Dinogetia) dans la Dobroudja du Nord, après la deuxième guerre mondiale, ont démontre indiscutablement que l'État bulgare médievale n'avait pas entrepris des travaux de fortification en terre de grande envergure.

Škorpil a appuyé sa théorie sur l'affirmation erronée que la ville forte en pierre taillée d'Aboba, qui se trouve dans l'intérieur de l'immense forteresse en terre, ne pouvait être romaine, parce que les Romains — d'après lui — ne construisaient pas des valla en terre autour des castras en pierre, tandis qu'à Aboba la situation répond aux besoins des pâtres nomades protobulgares, étant donné que l'éspace entre la forteresse en pierre et celle en terre servait de pâturage pour les chevaux de ce peuple nomade. Cette idée s'est aussi montré tout à fait fausse parce que sur le limes romain du Rhin et du Haut Danube se trouvent tout de même des camps identiques à celui d'Aboba, bien que de dimensions plus modestes. Des plus petits camps en pierre ou en terre sont à l'intérieur des grands remparts en terre ou en pierre, comme par ex. à Heddernheim, Nièder-Bieber, Heldenbergen, Wiesbaden, Wimpfen, Faimingen, et sur le Bas Danube — à Sucidava. Les sources historiques de l'époque de la guerre contre l'insurrection en Pannonie au début de notre ère mentionnent un camp romain pour dix légions romaines quelque part dans la plaine inondable entre le Danube et le Sava.

Il est aussi à remarquer que près de Trevirium (Trier), la capitale de la partie du Nord de l'empire romain de l'Ouest, il existait un camp fortifié de 220 km², c'est à dire 22 milles ha, entouré de remparts en pierre sur une longueur de 72 km. Des restes

archéologiques et littéraires conservés jusqu'à nous il résulte qu'il s'agissait vraiment d'une région entière fortifiée qui servait de base de ravitaillement en blé et en bétail pour la capitale Trevirium (Trier). Il s'agit donc d'une fortification beaucoup plus grande que celle similaire près d'Aboba.

Enfin il est très utile d'observer le relief du terrain. Tandis que le ville forte près d'Aboba est découverte et se trouve dans une plaine sans eau, les villes slaves se trouvent sans exception sur les rives hautes des rivières comme, par ex. Kiev, Novgorode, Černigov, Polock, Prague, Poznan, Cracovie etc. Ce n'est pas donc chez les Protobulgares ni chez les Slaves, mais chez les Romains que nous trouvons plusieures analogies dont il découle clairement et d'une manière sûre que la ville forte près d'Aboba est d'origine romaino-byzantine.

L'idée de Škorpil que la ville forte près d'Aboba était un camp fortifié protobulgare est erronée déjà a priori pour cette raison que la forteresse en pierre et les édifices en pierre à l'intérieur de celle-ci ont été attribués par les savants bulgares aux deux khans bulgares du IXe siècle, au début à Omortag (814—836) et plus tard par Miatev au khan Kroum (802—813). Cela veut dire que dans ce cas, où il s'agit des édifices plus grands mais plus anciens ou d'autres plus récents mais plus petits, il ne peut pas être question d'une tradition nationale apportée par les Protobulgares, déjà à la fin du VIIe siècle, de leur pays natal, ce qui fut désigné par B. Filov et par d'autres savants bulgares comme tradition sassanide. Tant moins au cas de la grande basilique, qui a été attribuée par Škorpil et d'autres au prince Boris (852—889), tandis que Ouspenskij l'attribuait à Siméon à la fin de son règne (923—925).

Comme preuve décisive de l'origine protobulgare de la ville forte près d'Aboba et de son identité avec Pliska Ouspenskij a introduit l'affirmation erronée qu'on y a trouvé un grand nombre d'inscriptions protobulgares (environ 13 de presque 50). Mais personne n'a encore remarqué que des 13 inscriptions du khan Omortag, généralement connues, on a trouvé à Pliska seulement 2 — l'une jetée dans l'intérieur de la basilique et l'autre tout à fait à la surface du terrain. De même l'autre preuve d'Ouspenskij est aujourd'hui insoutenable — l'existence d'un propylée dans la nef centrale de la basilique, formé de 16 colonnes avec les noms des villes grecques prises par lui — pour la raison que du point de vue des sources historiques le transport des colonnes de marbres des villes grecques de Thrace est attribué au khan Kroum (qui est resté toutefois payen) et pas à Siméon, comme Ouspenskij change les faits d'une manière toute arbitraire, et aussi par le fait très péremptoire qu'on n'a pas trouvé in situ même une seule colonne.

Enfin Škorpil affirmait que la nef centrale de la basilique était haute d'environ 20 mètres et les nefs latérales d'environ 10 mètres. Cela signifie que les colonnes de la basilique devaient avoir

5—10 mètres de hauteur au moins. En réalité la plus grande des colonnes trouvées a seulement une hauteur de 1.3 m, deux de 0.95 m et les autres sont des fragments de 0.50—0.20 m de hauteur et de largeur. Leur diamètre ne dépasse 0.50 m, ce qui représenterait probablement des colonnes de 2—3 m. Aussi on n'a pas élucidé d'une manière satisfaisante la question de la place et de la hauteur des prétendues inscriptions des noms des villes grecques sur les colonnes du prétendu propylée, même si on laisse de côté le primitivisme évident de ces restes en comparaison avec la décoration en marbre de la basilique. Si on veut les prendre en considération sérieuse, les inscriptions des noms sur les colonnes ne peuvent nous persuader. On y voit entièrement et clairement les noms des villes grecques seulement sur 3 colonnes trouvées à Pliska. Sur les autres morceaux de marbre on voit seulement quelques lettres grecques ou quelques fragments de lettres qu'Ouspenskij complète arbitrairement. La circonstance que tous ces fragments ont été trouvés dans des endroits différents et pas dans la basilique n'est pas sans importance (par ex. le No 4 dans le palais, le No 7 près du palais, le No 10 au Nòrd du palais du trône et le No 9 au Sud de l'abside de l'église du palais) et ne peut pas être negligée.

On ne peut pas négliger aussi la circonstance que les autres 7 colonnes et fragments ont été trouvés près de la grande basilique, mais dans des endroits différents. Cette concentration des colonnes avec des inscriptions près de la basilique a été justement la base de l'interprétation d'Ouspenskij dans le sens qu'il s'agit d'un propylée dans la grande basilique. Mais le fait que les colonnes n'ont pas été trouvées in situ ni même en entier, mais dispersées et en petits fragments près de la basilique, peut être expliqué aussi par l'existence dans ce lieu-là de 4 grands fours à chaux (3 × 4 m) découverts à peine en 1936—1937 par Miatev, et qui datent de l'époque, où de cette ville forte on a pris des matériaux en pierre pour la construction de la forteresse et des casernes turques de Shoumla et aussi pour la construction de la voie ferrée Varna—Rouschtouk au 19e siècle. Dans ces fours par préference on brulait du marbre pour en faire de la chaux. Il est possible que les colonnes en marbre et les divers fragments ont été ramassés de divers endroits, et lors de cette occasion quelques inscriptions grecques ont été concentrées près de ces fours.

Les fouilles de Kr. *Miatev* (1936—1937) et de P. *Karasiméonov* (1938—1939) ont démontré clairement le caractere temporaire des affirmations de Škorpil et Ouspenskij, car ils ne touchaient proprement dit qu'environ 1 à 2 hectares de la surface totale de la forteresse. Sous les ruines de l'ainsi nommé palais du trône (de 1378 m²) on a decouvert les fondements d'un édifice carré de dimensions trois fois plus grandes (4718.26 m²) qui avait des tours aux angles, tout en pierre taillée. Cet édifice rappelle le plan du palais de Diocletien à Spalatto ou de ses thermes à Rome ou encore du bâtiment central de la ville romaine d'Aquincum, dont

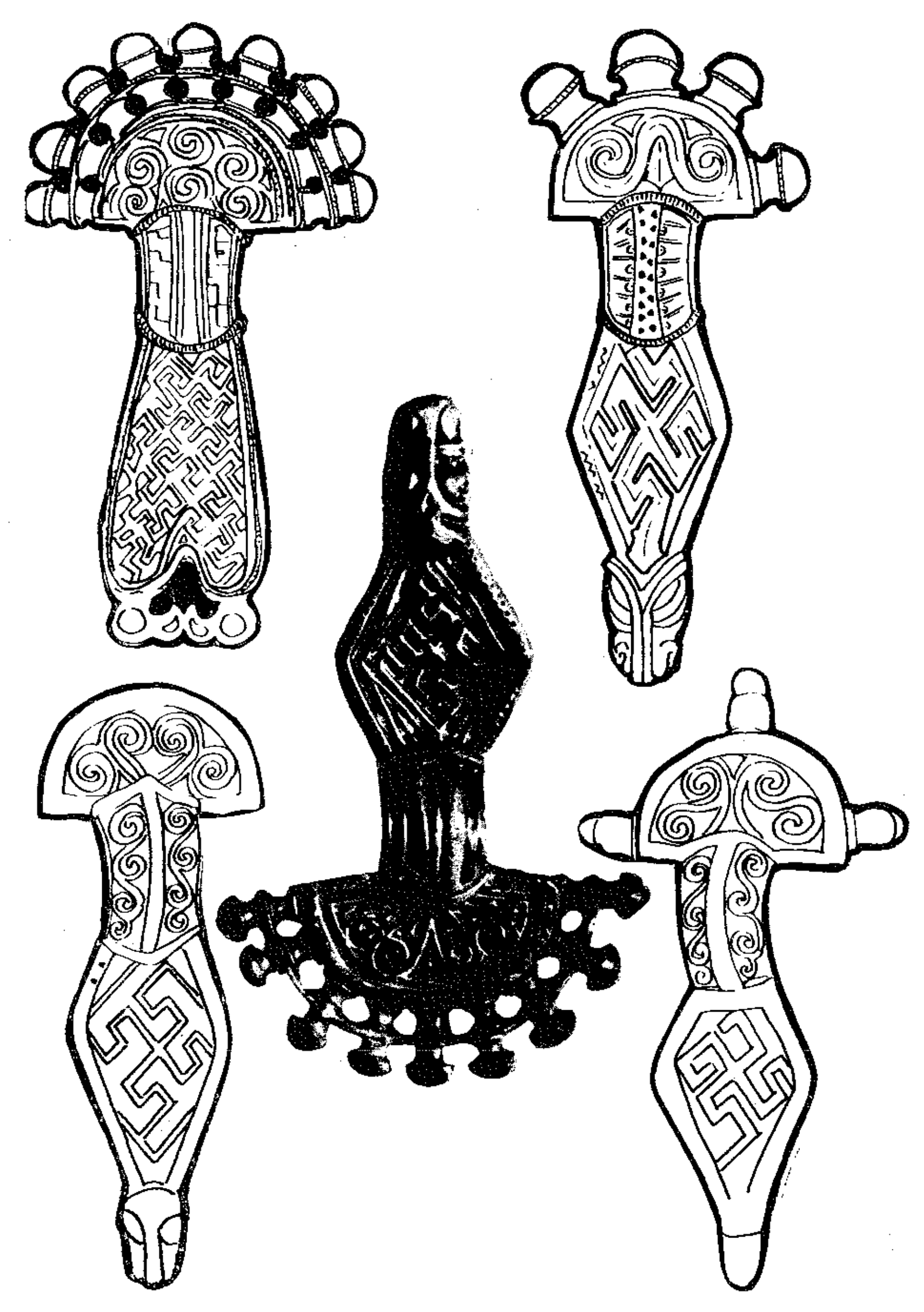


Fig. 1.

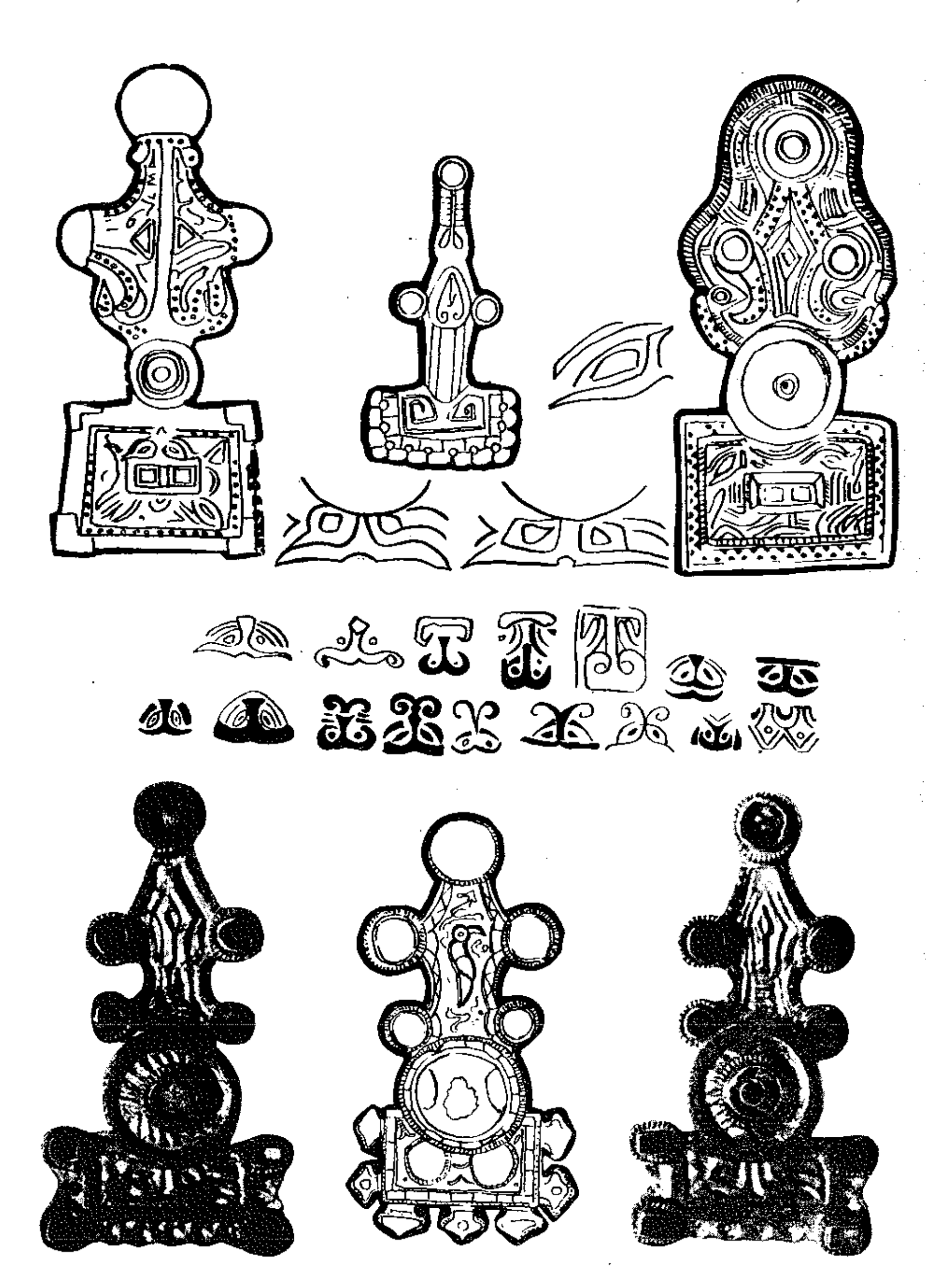


Fig. 2.

Fig. 3.



Fig. 4.

le plan est très proche aux plans des édifices d'une série de camps romaines au Rhin et au Danube. Les fondements en pierre de 2 m de largeur ne pouvaient pas servir à l'édifice en bois du palais du khan Kroum, comme supposait Miatev, qui l'attribuait en même temps à l'influence des Huns du 5e siècle, bien que Kroum régnait en 802—813. Miatev a découvert aussi un corridor souterrain d'une longueur d'environ 250 m qui partait de cet édifice vers le Nord et il l'a designé comme couloir de sauvetage en cas de dagner. En réalité il est plus vraisemblable que ce prétendu corridor souterrain était la cloaque principale de la cité forte romaine. Comme dans toutes les cités romaino-byzantines on y a trouvé aussi quelques systèmes de canalisation bien compliqués.

Les fouilles de Karasiméonov ont montré qu'en effet dans le petit palais existaient deux édifices indépendants d'environ 20×14 m, ayant chacun deux pièces seulement. Dans l'une d'elles on a trouvé un système de chauffage avec un hypocauste. A côté d'ici on a trouvé les restes de bains romains, de 2 citernes romaines et les ruines d'un temple payen habituel de l'époque antique de dimensions de 9.20×10 m à l'intérieur et de 19×20 m à l'extérieur. Il est évident qu'il s'agit de découvertes très importantes et on doit regretter beaucoup seulement la circonstance qu'on n'a pas réussi à leur donner une juste interprétation jusqu'ici.

On ne doit pas oublier que déjà avant la deuxième guerre mondiale les architectes bulgares Dr A. *Rašenov* et D. *Vasilev* ont attiré l'attention sur l'inexistence du prétendu système protobulgare de poser les pierres taillées, bien que Škorpil donnait comme une des preuves de l'origine protobulgare des édifices en cause justement ce système. En réalité il s'agit de variantes inconséquentes de caractère provinciale des systèmes antiques que Vitruvius appelait *système grec* ou *emplekton romain.*

On doit souligner aussi la circonstance que dans le cas de Pliska et des autres édifices attribués aux Protobulgares comme à Preslave et à Madara Škorpil et tous les autres n'ont pas pu différencier le matériel de construction romaino-byzantin de l'éventuel matèriel bulgare ou slave. Škorpil, Fehér et Miatev indiquaient comme matériaux protobulgares par ex. ceux qui avaient sur eux certains signes. Toutefois, après la deuxième guerre mondiale, Miatev a révoqué ces signes comme étant la preuve de l'origine protobulgare des matériaux et les a attribuée cette fois-ci aussi erronément aux Slaves, tandis que d'autres comme St. Stančev ou St. Mikhailov soutinnent la théorie protobulgare comme auparavant.

Après la deuxième guerre mondiale St. Mikhailov a effectué des fouilles à Pliska de 1945 à 1955, où il a commencé à publier ses résultats. Sa conviction, conforme avec mes conclusions a priori de 1944 qu'il s'agit d'une ville forte romaine, a eu probablement pour conséquence que les fouilles furent interrompues pour un certain temps. Cela découle sans doute de ce que Mikhailov a

publié déjà et surtout de ce qu'il ne peut pas publier faute de moyens. Plus tard St. *Stančev* le disciple fidèle à tout prix de V. *Beševliev* et de G. I. *Kacarov* se joint à lui et défend tout comme avant la guerre l'ancienne conception protobulgare qui est repoussée en des affirmations de caractère générale par eux même comme conception nationaliste de Filov et de Fehér. Comme on le voit, il y a ici de contradictions regrettables. Il est à remarquer aussi qu'après la fin de la deuxième guerre mondiale l'Institut d'archéologie de l'Académie bulgare a pris plusieures fois l'obligation d'effectuer des fouilles étendues à Pliska et a reconnu que ce lieu avait une grande importance pour la science bulgare et la science en général. On doit toutefois regretter qu'en réalité et en comparaison avec d'autres fouilles en Bulgarie les fouilles entreprises à Pliska étaient toujours d'une étendue très limitée, où d'ailleurs une main d'oeuvre occasionelle y travaillait, et où les fouilles ont été effectuées d'une façon primitive et négligeante. Les plans publiés sont élaborés d'une manière non scientifique et sont évidemment imprécis. De même l'étude du terrain de cette immense ville forte n'a pas déposé l'état que nous a laissé Škorpil avec sa carte de 1905. Aujourd'hui aussi cette carte est un document unique, étant donné qu'une carte nouvelle et plus complète n'a pas été elaborée. Il est compréhensible, qu'avec cet état de choses on n'a pas pensé à l'éventualité de prendre des vues aériennes de cette ville forte qui dépasse 2300 ha d'étendue.

En s'efforçant de défendre à tout prix la théorie protobulgare caduque MM. N. *Mavrodinov*, Kr. *Miatev*, St. *Stančev*, Mme V. *Mavrodinova* et d'autres ont publié une série de nouveaux article dans lesquels l'usage erroné et inexacte de la terminologie marxiste sert de moyen de défense d'une vieille et fausse théorie nationaliste.

Les plus récentes fouilles de Mikhailov furent effectuées dans la grande forteresse en terre et tout aussi dans le castrum en pierre, mais elles ont touché relativement une petite surface par rapport à l'étendue de la forteresse toute entière. Dans la grande forteresse extérieure en terre on a découvert dans de différents endroits plus de 20 églises relativement petites, desquelles Mikhailov sépare un petit groupe qu'il considère comme le plus ancien et qu'il dénomme »type de Pliska«. En réalité c'est un type de basilique raccourcie à 4 colonnes ou pilastres au milieu. On rencontre ce type de basilique simplifié en Asie Mineure et en Syrie et, bien entendu, de même dans des lieux différents de la Péninsule balcanique et même en Britannie déjà au 4—5e siècle. Il n'est pas exclu que certaines églises mises à jour dans la ville forte extérieure sont de même date, tandis que d'autres peuvent être de date plus récente, peut être même du 10—11e siècle. On a trouvé partout relativement assez peu de matériel à caractère marqué. Leur description par Mikhailov est insatisfaisante parce qu'elle est unilatérale et pauvre. Par tradition il consacre une analyse poussée des différents signes, mais cette analyse, faite dans l'esprit de Škorpil, Fehér, Miatev, Mavrodinov et d'autres, est très fragmentaire et limitée et leur attribue faussement une garantie de l'origine protobulgare du matériel, ce qui en réalité n'est pas vrai et ne peut pas être admis.

Un des six bâtiments civils mis à jour dans la ville forte extérieure est très spacieux et devait être une grande poterie enfermée dans un cour à part, que Mikhailov date du X—XI siècle, mais qui est vraisemblablement beaucoup plus ancienne, de l'époque d'avant la formation de l'État bulgare, donc de l'époque romaino-byzantine, comme cela découle principalement du matériel céramique.

Les fouilles dans le castrum en pierre ont mis à jour dans les couches plus profondes beaucoup de fondations solides et intouchées, travaillées d'après le système romain de longs pieux battus sur une profondeur d'un mètre, arrosés d'une forte couche de mortier, de pierres et de poussière de briques, au dessus desquels étaient posées les pierres taillées des fondations du bâtiment. On doit souligner la circonstance qu'on a trouvé in situ des centaines de mètres de conduites d'eau et des canaux en tuyaux couverts de briques en forme de toit avec des sceaux romains. On a constaté aussi au dessus d'eux encore un autre système de conduites d'eau d'une époque plus récente. Sous les fondations des plus anciens édifices monumentaux on a trouvé des fondations des bâtiments plus anciens et moins solides, vraisemblablement des murs d'une clôture ou d'édifices qui se trouvaient en cet endroit encore avant les constructions des édifices monumentaux.

Dans les descriptions et les articles nombreux de St. Mikhailov il y a un grand nombre d'inexactitudes et de contradictions. St. Mikhailov admet, par ex., l'existence d'un camp romain en ce lieu. Bien qu'il souligne et il persiste sur la pure origine slave de Pliska, il soutient d'une manière très résolue l'origine romaine de certains matériaux et la circonstance qu'ils ont été découverts in situ, ce qui est évident mais qui s'oppose résolument à l'explication courante depuis Škorpil que les matériaux romains y ont été transportés d'autres part. Dans les nombreux articles de Mikhailov il y a des affirmations importantes qui doivent être attentivement prises en considération. Par ex., St. Mikhailov affirme parfois dans ses articles que l'interval entre la construction de l'édifice plus ancien sous le palais du trône et celle du palais du trône même a duré quelques siècles. Cela signifie que l'opinion actuelle, acceptée par lui-même aussi, que le palais du trône est de l'époque de khan Omortag et que l'édifice plus ancien qui se trouve sous ce palais est de l'époque du khan précedent Kroum, est définitivement ébranlée. Mikhailov souligne aussi la différence considérable entre la première et la deuxième époque de construction de l'église du palais, d'un côté, et de troisième période de l'autre côté, qu'il situe au 9e et au 10e siècles. Il sera utile de pré-

ciser la datation des deux époques plus anciennes. Pendant les fouilles de Mikhailov on a trouvé dans les plus anciennes couches inférieures d'autres édifices avec un hypocauste de même qu'on grand nombre d'édifices plus récents.

Durant les fouilles après la deuxième guerre mondiale on a trouvé plus que 30 pièces de monnaie, dont le plus grand nombre remonte à l'époque de l'empereur byzantin Jean Tzimiskes, donc après la chute de la Bulgarie orientale sous le joug byzantin, quelques unes datent du 11e siècle et plusieurs pièces des époques plus anciennes (Constantin le Grand et Anastasius). On a découvert aussi sur un bloc en pierre des fragments d'une inscription grecque de l'empereur Commode.

Donc il est clair que les bâtiments les plus anciens n'étaient pas les dits édifices monumentaux, mais des bâtiments beaucoup moins solides et plus anciens qui se trouvaient sous eux. Il n'est pas exclus qu'auparavant y existaient des édifices en bois, bien courants dans les camps militaires romains. Pour cela il est possible d'admettre que le camp romain en cet emplacement remonte au début du règne romain, quand ce territoire appartenait à la province de Thrace.

D'autre part il est à remarquer que pendant les fouilles de Mikhailov après la deuxième guerre mondiale on n'a pas trouvé aucune trace de lettres slaves ou d'inscriptions slaves à part les deux mots cyriliques sur un fragment d'une anse d'amfore.

Les fouilles ont démontré que l'intérieur de la cité forte en terre était habité depuis longtemps, mais avec des grands intervals, et il est très vraisemblable que des différents lieux étaient habités en des époques diverses. Il est clair qu'il n'existait pas de grandes agglomérations, qu'une ville dans le sens courant du mot n'existait pas ni dans le camp intérieur ni dans la forteresse extérieure. Pour cette raison on doit considérer comme inéxactes les termes — ville extérieure et ville intérieure, introduits par Miatev et Mavrodinov, tout de même que les termes plus anciens — petit palais et palais du trône — introduits par Škorpil et Ouspenskij.

Quant à l'étude de la céramique, le moyen le plus répandu et quelquefois le plus sûr pour la datation des trouvailles archéologiques, les travaux de Mikhailov, Miatev et d'autres n'ont pas atteint la profondeur, la clarté et l'objectivité dont on a besoin pour s'en orienter. Pour la datation de la céramique il prennent comme point de départ la date àpriorique de la Pliska présumée elle-même, ce qui est peu convaincant. D'une manière très simple ils arrivent ainsi à la conclusion quod erat demonstrandum et placent les édifices et tous les objets au 9—11e siècles en commettant et en tolérant en même temps une série d'inexactitudes et de contradictions qui ne sont pas négligéables. On doit fortement souligner qu'avec une seule exception toutes les explications du matériel céramique offertes par les savants bulgares sont faites

sans la connaissance necéssaire du matériel céramique des villes fortes romaino-byzantines de Dobroudja, dont la littérature scientifique roumaine contient une quantité presque illimitée (Ulmetum, Histria, Mangalia, Adamclisi etc.).

En ce moment là nous trouvons dans la science bulgare sur la question de l'origine de la ville forte près d'Aboba des contradictions fondamentales. Quelques uns attribuent la ville forte et les édifices aux Protobulgares touraniens (*Škorpil, Filov, Fehér, Miatev, Karasiméonov, Mavrodinov, Ivanova-Mavrodinova* etc.), ou aux Slaves (St. *Mikhailov, Miatev, Mavrodinov)* ou encore aux Romains et aux Byzantins *(Krandžalov,* St. *Mikhailov).*

Une circonstance très caractéristique est que chez tous les savants qui persistent sur l'origine protobulgare et slave de la ville forte près d'Aboba, on ne trouve pas de matériel comparatif protobulgare ou slave, mais seulement un matériel comparatif romaino-byzantin. Et cela en ce qui concerne l'emplacement même de la cité et les plans de la ville forte, des remparts, des édifices et aussi des matériaux de construction.

Dans les dernières années Kr. *Miatev* se réfuge de nouveau vers un pareil procedé inconséquent, quand il décrit les marches en pierre qui menaient probablement aux galeries des remparts et qu'il compare justement aux marches identiques dans d'autres villes fortes romaino-byzantines de la Bulgarie d'aujourd'hui ou à Constantinople et en Asie Mineure, tandis qu'il attribue la ville forte près d'Aboba aux Bulgares et la passe pour Pliska. De sa part *Ivanova-Mavrodinova* évoque les traditions locales quand il s'agit de l'architecture de la ville forte près de Preslave qu'elle identifie à l'architecture de la ville forte près d'Aboba. Il est évident que cette évocation ne peut nous persuader parcequ'on ne peut pas parler dans la Péninsule balcaniques des traditions locales touraniennes ou slaves. Comme autre lien de comparaison elle désigne la tradition architecturale locale en Arménie. Par malheur elle garde le silence sur le fait principal, notamment qu'on peut considérer comme trait commun entre la tradition locale en Bulgarie et en Arménie seulement les éléments d'origine gréco-romaine ou byzantine, pas slave ou touranienne.

La solution actuelle, inéxacte mais encore généralement acceptée, de la question de l'origine de la ville forte près d'Aboba, qui est considérée à tort comme Pliska, déforme non seulement l'histoire du peuple bulgare, mais des tous les peuples balcaniques en général pendant et après l'époque romaino-byzantine et de même l'histoire de la culture des autres peuples slaves, parce que cette solution fausse nous met dans une situation qui ne correspond à la vérité historiques et aux faits réels, en nous falsifiant les points de départ et les perspectives d'évolution des études en ce domaine.

Il est donc nécessaire d'écarter cette théorie parce qu'elle a été évidemment élaborée hativement à la base d'un matériel com-

paratif insuffisant et des fouilles sans l'ampleur nécessaire et mal dirigées du point de vue scientifique, comme on a démontré à la discussion archéologique dans le cadre de l'Institut archéologique en 1950, où même les fouilles les plus récentes ont été caractérisées comme des recherches primitives de tresors. D'autant plus pour les fouilles plus anciennes cette caractéristique correspond à la réalité.

Dans son temps au commencement du siècle cette théorie a pris jour à cause des besoins culturels, scientifiques et politiques du pays. Škorpil en voulait soutenir la prise de conscience de la jeune nation bulgare et de l'État bulgare dans le sens slave du mot, tandis qu'Ouspenskij dans le même sens soutenait les efforts de la Russie tsariste, qui voulait gagner la Bulgarie comme tête de file d'une alliance des nations balcaniques contre les Turcs. Pour ce même but P. *Milioukov*, qui fut dans sa jeunesse collaborateur de l'Institut archéologique russe de Constantinople, a attribué en 1898 au premier prince chrétien bulgare Boris l'image du saint byzantin Théodore Stratilate du 14—15e siècle du monastère Treskavetz près de Prilepe en Macédoine.

Les dimensions énormes de la ville forte d'Aboba et aussi son emplacement montrent qu'elle servait de point de défense beaucoup plus grand et plus compliqué que ne l'éxigeait la défense de la Bulgarie d'alors. Au début les Romains défendaient ici probablement les frontières du Nord de la Thrace et plus tard cet emplacement a servi comme base des armées romaines durant leurs passages de l'Ouest à l'Est et à retours. Elle défendait à une distance éloignée mais très importante la nouvelle capitale de l'empire contre les barbares qui déferlaient en direction du sud-est.

Après la chute de l'État bulgare en 971 cette ville forte servit aussi sûrement pour défendre le Paristrion byzantin. Je suppose que justement la grande basilique d'ici est la première cathédrale de Ste Sophie à l'époque de la dynastie macédonienne et qu'elle est donc plus ancienne que les cathédrales de la sainte Sophie à Kiev et à Ochride. C'était assurement l'expression de la suprématie militaire et culturelle de Byzance et de la renaissance de la culture byzantine à cette époque qui se manifestait aussi par un retour à la philosophie antique, interprétée du point de vue chrétien comme Sainte Sophie. Mais il n'est pas exclu bien entendu que la grande basilique de Pliska pouvait être une rénovation d'un édifice chrétien de l'époque de Justinien ou plus ancien encore.

Il est évident que durant l'époque antique ou au 10—11e siècle cette ville forte a été plusieurs fois entièrement ou en partie détruite et reconstruite et ainsi, comme l'observait même Ouspenskij, il n'y resta pierre sur pierre. C'est pour cette raison qu'il faut avancer d'une façon très soignée et prudente quand on effectue des fouilles et quand on décrit ou interprète le matériel.

On doit regretter beaucoup que la théorie de Škorpil-Ouspenskij a eu pour conséquence l'isolation pendant de longues dizaines d'années de cette ville forte romaino-byzantine de l'étude du système architecturale et du système de la défense militaire romaino-byzantine dans la Péninsule balcanique, en interrompant ainsi les rapports avec ce complèxe de questions intéressantes et compliquées qui auraient pu aider à la compréhension et à l'explication réelle des découvertes à Aboba, tandis que les efforts de Škorpil-Ouspenskij et de tous les savants bulgares à passer cette ville forte pour protobulgare et d'après Mikhailov pour slave ont restés stériles et ont conduit à des interprétations évidemment fausses et aux contradictions réciproques insurmontables.

Les études actuelles sont insuffisantes aussi de ce point de vue qu'elles ne prennent pas en considération une série de villes fortes romaino-byzantines similaires qui existent en Bulgarie et aussi dans des autres pays qui ont été sous la domination des Romains et des Byzantins, mais où il n'a pas eu de Slaves ou de Protobulgares.

La théorie de Škorpil sur l'origine bulgare de la ville forte près d'Aboba a été exploitée par les nationalistes de même que sa théorie sur l'origine protobulgare des valla-frontières en Bulgarie, en Valachie, en Dobroudja et en Bessarabie, qui sont en réalité romains ou byzantins ou plus anciens encore, et de même aussi comme la théorie de l'origine protobulgare du relief du chevalier sur le rocher près du village Madara en Bulgarie du Nord-Est, qui est peut être le plus grand des presque 2000 reliefs similaires, se trouvants dans la moitié orientale de la Péninsule balcanique et en Asie Mineure, sur des plaques de pierre ou sur des rochers, et qui sont indiscutablement d'origine thraco-romaine, connus en général sous le nom des reliefs du *Chevalier thracien*.

En même temps on doit souligner que MM. Dj. *Stričević* et aussi M. le prof. Dj. *Bošković*, qui s'occupe depuis longtemps avant la guerre du problème compliqué de l'architecture des régions centrales des Balkans, ont appuyé d'une manière très résolue dans leurs rapports au XIIe Congrès international des études byzantines à Ochride en septembre 1961 mon opinion négative sur la prétendue Pliska près d'Aboba, que d'ailleurs j'avais formulé déjà en 1944.

CYRILLE KRESTEV, Sofia

SUR LA RENAISSANCE BALKANIQUE AUX XIIIe ET XIVe SIÈCLES

Dans cet exposé, nous nous sommes proposé de mettre en lumière un problème négligé jusqu'à ce jour, et non pas de le prouver ou même de le résoudre, le cadre de cette étude étant plutôt limité. Le problème que nous soulevons ici est celui de la Renaissance médiévale d'Orient, autrement dit la Protorenaissance qui a été à tort sous-estimée et généralement non inclue dans l'histoire de la civilisation de l'Europe.

Il est vrai que toutes les histoires de l'art byzantin comportent deux périodes de la Renaissance dans l'art constantinopolitain et de l'art balkanique en général. Elles sont établies dans l'esprit des traditions hellénistiques réalistes. Ce sont la première Renaissance au IXe et au Xe siècles que l'on attribue au rétablissement de la puissance impériale après les bouleversements de la période iconoclaste, et la deuxième Renaissance, apparue au XIVe siècle, par suite de l'éveil du sentiment national de l'Empire de Nicée à l'époque où Byzance se trouvait sous la domination Latine. Ces mouvements renaissants sont considérés généralement comme des manifestations locales sans aucune attache avec la Renaissance d'Occident du XVe et du XVIe siècles.

Le fait que ces deux Renaissances byzantines ou balkaniques se sont produites et ont été étudiées dans le domaine des arts figuratifs et beaucoup moins comme un mouvement général économique et social ou bien comme un mouvement d'idées humanistes et artistiques — comme c'était le cas en Italie — détourna l'attention des historiens et des sociologues et c'est pourquoi, seuls, les historiens d'art et les byzantinologues s'y intéressèrent. Cette manière de poser le problème est incontestablement faussée. En l'occurrence, du point de vue méthodologique, le défaut fondamental réside dans le fait que les différentes composantes et l'ensemble des manifestations de la Renaissance ou de la Proterenaissance de la Péninsule balkanique ne furent pas suffisamment étudiées sur le plan d'une conception européenne de la Renaissance et pas même dans un système de parallélisme. On les considère

comme de simples manifestations orientales sans aucun lien historique et idéologique avec la civilisation européenne. L'une des causes qui fut à l'origine de ce point de vue est due au manque de recherches et de preuves et en général d'études sur la Renaissance balkanique. Une autre cause est la nette opposition que certains savants européens font entre les structures historiques et culturelles de Byzance et celles de l'Occident ou de l'Europe de la Renaissance. Enfin une troisième cause devrait être attribuée à la circonstance que les éléments composants de la Renaissance de la Péninsule balkanique subsistent à travers son histoire au Moyen Age et ne sauraient être comprimés dans un événement historique ou dans un mouvement brusque et ascendant, comme ce fut le cas pour la Péninsule italienne. Voici quelles sont ces composantes: l'existence dans l'Empire byzantin de dizaines de cités riches, peuplées de plusieurs centaines de milliers d'habitants avec un artisanat très développé, un commerce intense, une population instruite et d'une vaste culture (Constantinople, Salonique, Thèbes, Ephise, Athènes, Andrinople, Nicée, Alexandrie, Antioche, Beyrouth, Trébizonde); un niveau très élevé de la vie urbaine; une organisation des ateliers et une production manufacturière et d'armes très poussée; en général, un niveau de la civilisation et des arts à Byzance qui marquent un grand raffinement très supérieur au roman et au gothique; des arts, des sciences et une civilisation qui puisaient leur tradition dans l'antiquité; une instruction classique ininterrompue, comportant même deux grandes écoles: l'une Athénienne et l'autre Chrétienne, ainsi qu'une instruction laïque; la présence d'un esprit humaniste; la décomposition précoce de la scolastique (la logique de Michel Psellos); synthèse entre le christianisme et le platonicisme (Jean Italos) dans les milieux intellectuels d'Orient; l'existence chez le peuple d'hérésies démocratiques et réformistes; l'existence d'une littérature profane et populaire.

Il est à remarquer que l'unique composante qui manque à la Renaissance balkanique est la transition des formes artisanales et de l'organisation des ateliers de production dans les métiers en formes des débuts du capitalisme et de la création d'une classe bourgeoise dynamique. Cette différence sociale et économique ne devrait en aucune façon être considérée comme fondamentale et définitive, car il existe des résultats analogues dans les autres domaines. Elle est due à l'organisation féodale de l'Etat, respectivement une organisation commerciale de production dans les deux péninsules et on ne devrait certainement pas en déduire qu'il s'agit d'un mécanisme inévitable et unique pour la création d'une manifestation propre à la Renaissance, autrement dit appelé à ébranler la dépendance féodale du citoyen, et à amener la libération spirituelle de l'homme de la scolastique et l'épanouissement artistique. La différence entre les mouvements renaissants des deux péninsules voisines consiste en ce que le mouvement balkanique, pour des causes socio-politiques qu'il n'est pas très difficile de préciser, reste dans la phase de la Protorenaissance et ne put ou bien fut empêchée de s'épanouir en une apothéose, comme ce fut le cas en Italie. Il incombe cependant aux historiens de chez nous et d'ailleurs d'étudier et d'éclaircir en premier lieu pour eux-mêmes et en liaison avec la civilisation générale de la Renaissance les formes et le contenu de la Renaissance byzantine, balkanique, ou, dans un esprit plus large, de la Renaissance de l'Orient. Pour des raisons de convenance historique et méthodologique, nous admettons que l'intérêt devrait se concentrer sur l'ainsi dite deuxième Renaissance néohellénique de la Péninsule balkanique au XIVe et en particulier au XIIIe siècle qui s'est mieux développée et qui était historiquement plus près de la Renaissance italienne.

Une autre question qui se pose par l'existence de la Protorenaissance balkanique consiste dans ces liens directs et indirects avec la Renaissance italienne. En fait, ces deux manifestations historiques sont liées par leur genèse. Bien que séparées par l'Adriatique, elles le sont moins par la géographie que dans l'esprit des occidentalistes et des orientalistes.

Il ne faut surtout pas oublier que, grâce à l'activité, soit des Byzantins, soit des Italiens, les relations entre les deux péninsules, respectivement entre l'Empire d'Orient et celui d'Occident, furent extrêmement suivies au cours de tout le Moyen Age. Les empereurs byzantins, de Justinien au VIe siècle à Manuel Commène au XIIe, entreprirent des incursions répétées en vue de reconquérir l'Italie. Toute l'Italie méridionale, jusqu'à Ravenne reste territoire byzantin jusqu'au IXe et même jusqu' à la fin du XIe siècle. On trouve à Rome, du VIIe au Xe siècle et en Italie méridionale du XIIe au XIIIe, de nombreuses colonies monastiques grecques qui donnèrent d'ailleurs 13 papes-Grecs et Syriens. Nous savons en outre que cette partie de la péninsule conserve des monuments de l'art byzantin plus nombreux et plus caractéristiques qu'en Métropole. L'Italie méridionale, jusqu'à Rome peut être considérée comme la province la plus importante de l'art byzantin pendant cinq où même dix siècles. L'influence byzantine qui se fait sentir surtout par l'introduction d'artisans et d'artistes de tous genres est également sensible jusqu'au XIIe siècle en Italie septentrionale, et particulièrement à Venise.

Au cours du Moyen Age et jusqu'à l'épanouissement de la Renaissance italienne, Constantinople reste le centre de la vie universitaire et des humanités où nombre de jeunes italiens viennent s'instruire et qui envoie constamment en Italie des humanistes, des philosophes et des professeurs de grec.

Il est permis d'affirmer que le capital spirituel du Duocento italien est constitué de fait par les relations commerciales et monastiques avec Byzance entre le IXe et le XIIe siècles. Il porte en effet dans tous les domaines l'empreinte caractéristique de la maniera greca et de la maniera byzantina; Dante lui-même se fait l'in-

terprète dans la Divine Comédie d'un prototype satirique, populaire à Byzance, de voyage dans l'au-delà. Nous devons cependant souligner ici que dans le domaine des arts la Protorenaissance italienne est plus proche, par sa genèse de la première Renaissance byzantine, et surtout de la tendance plus populaire dans les arts qui prédominait dans les province byzantines de Syrie, de Cappadoce, d'Egypte et de Macédoine.

Pour l'essor de la Renaissance italienne, l'activité commerciale et politique italienne est encore plus importante que l'activité spirituelle de Byzance. Il s'agit ici avant tout d'entreprises menées conjointement avec d'autres pays et qui avaient pour but la main-mise sur les privilèges et les richesses byzantins, lesquels constituaient en fait la base constructive de la Renaissance européenne. On sait que pendant le millénaire qui s'étend du Ve au XVe siècle, la civilisation byzantine est la dominante dans la vie de l'Europe. Les causes qui ont amene la Péninsule italienne à prendre la relève de la civilisation européenne se rattachent à sa position géographique particulière qui en fit un intermédiaire dans le commerce entre l'Orient riche et productif et l'Occident. L'étape active du mouvement pré-renaissant commence avec la main-mise de la part de l'Italie sur les initiatives commerciales et productives de Byzance, et ceci, grâce aux circonstances suivantes:

I. L'obtention de privilèges spéciaux pour les Italiens dans Byzance-même. L'année 1081, marquée par la première capitulation de monopoles commerciaux byzantins en faveur de Venise et de Pise revêt une importance historiqu et constitue le point de départ pour toute l'évolution ultérieure qui fut, par la suite, à l'origine de la Renaissance italienne.

2. Le deuxième moment — constructif pour l'Italie et destructif pour Byzance — intervint lorsque l'Italie, qui jusqu'alors s'était confinée dans le rôle d'intermédiaire, assura celui de producteur capable d'entrer en concurrence avec Byzance et de satisfaire à ses propres besoins.

3. Le troisième facteur organique qui a exercé une influence certaine tendant à accentuer et à mettre en relief le phénomène de la Renaissance fut la création — justement grâce aux privilèges dont nous venons de parler — d'un groupement de capitalistes, de marchands et d'usuriers au coeur même de Constantinople. Nous voulons parler du Quartier exterritorial vénitien de Constantinople qui, sur une terre étrangère, au XIe siècle déjà, longtemps avant l'épanouissement des cités italiennes, réalisa une première étape du développement économique, social et culturel et qui préfigure ainsi la Renaissance italienne.

4. Le facteur primordial qui agit parallèlement à l'expansion commerciale italienne en direction du Moyen Orient et qui la favorisa fut indiscutablement constitué par les Croisades qui amenèrent le pillage d'une importante partie des trésors économiques et culturels de Byzance. Elles permirent d'autre part les contacts

au moyen desquels l'Occident fit l'acquisition de nouvelles formes et de conceptions plus élevées de la vie, de nombreuses réalisations de la civilisation, ainsi que des techniques et des formes de toute la production manufacturière, d'armes, de verreries etc. de la Renaissance.

Inversement, les Croisades apparaissent comme les canaux historiques les plus importants par lesquels passent les idées de réforme et de démocratie des hérésies balkaniques qui peuvent être considérées dans une large mesure comme le levain de la Réforme.

Disons, pour généraliser, que la Renaissance italienne s'épanouit à la faveur de la décadence économique de l'Empire byzantin, d'ailleurs activement provoquée par l'Italie. A ceci, vint s'ajouter plus tard l'invasion ottomane. Du point de vue de l'histoire, la Renaissance apparaît comme la conclusion du démembrement et de la lutte millénaire entre la Métropole et la partie orientale de l'Empire, qui prit fin avec la victoire de la Rome éternelle et du catholicisme sur l'orthodoxie.

Dans le domaine des arts, le substrat byzantin est particulièrement perceptible dans l'architecture, où les apports de l'Orient et de l'ancienne Rome sont à l'origine du système de construction à coupoles et à arcades, devenu par la suite caractéristique à la Renaissance. L'influence byzantine apparaît le plus nettement dans les arts figuratifs. On connaît la longue période préparatoire de la peinture italienne de la Renaissance à l'école de Byzance (nous nous référons à de remarquables monuments à la maniera byzantina en Sicile, à Rome, Venise, Gênes, Pise, Sienne). Cette influence ressort avec netteté, même jusqu'au XIIIe siècle, lorsque Duccio et Cimabue allient cette manière aux conceptions gothiques et continuent de peindre à la maniera byzantina »gothisée«. C'est à peine vers la fin du siècle que Giotto assimila complètement les principes avancés anthropocentriques de la peinture des Paléologues, écarta le transcendantalisme byzantin et dirigea les arts dans une voie claire et vivante. Cependant, par la suite pendant le Quattrocento, les manières orientalisantes dominent dans les oeuvres des primitifs italiens et même jusqu'à la Haute Renaissance. Ces maîtres de Sienne et de Florence utilisent les compositions et les innovations iconographique de l'art balkanique du XIVe et du XVe siècle.

Chaque pays balkanique — Grèce, Macédoine, Bulgarie, Serbie, Roumanie — dont la culture médiévale a contribué à la Renaissance balkanique, est en droit et doit préciser son apport à la Renaissance.

Pour la *Bulgarie*, on peut dire en grandes lignes ce qui suit:

Pendant le deuxième Etat Bulgare, en même temps que la consolidation politique et l'essor économique du XIIIe siècle, sous les Assénides et du XIVe siècle sous Ivan Alexandre, on enregistra un grand essor de la construction, de la culture et de tous les arts

qui, s'étant manifesté à l'aube de la Renaissance de l'Occident, peut être considéré eo ipso comme un phénomène renaissant. A cette époque, il était impossible dans le cadre de la civilisation byzantine et au contact de la civilisation antique qui conditionnaient d'ailleurs aussi la Renaissance de l'Occident, que le niveau de la vie spirituelle du peuple bulgare ne fût touché par la Protorenaissance.

A ceci, il convient d'ajouter que le cadre historique de la Protorenaissance bulgare est plus large que celui de Byzance où il est confiné au XIVe siècle. Nous considérons Kahri-Djami (1303) comme son premier monument caractéristique. Dans la Bulgarie Tarnovienne, les manifestations renaissantes s'étendent sur tout le XIIIe siècle, si l'on en juge d'après les remarquables peintures murales réalistes de Trapesica (XIIe—XIIIe siècles), de l'Eglise des Quarante martyrs (1230) de Tarnovo, de Boïana (1259), de Koluša près de Kustendil et, sous réserve de celles de Berendé qui remontent à Ivan Assen (1218—1241).

Quant au caractère et à l'originalité de l'art de la Protorenaissance en Bulgarie, il est permis d'affirmer qu'il comprend également trois types des monuments:

I. *Monuments du type des Paléologues.* Ce sont des monuments du XIVe siècle, où l'on aperçoit nettement l'influence des principes de style de l'art des Paléologues. Ceci n'aurait d'ailleurs qu'une importance tout à fait secondaire dans l'histoire générale de la Renaissance byzantino-balkanique s'il ne s'agissait de quelques monument les plus marquants de cet art néohellénistique: les peintures murales de la tour de Hreljo, celles de Saparevo, les églises rupestres près d'Ivanovo les fresques monumentales de l'Eglise Saint-Georges à Sofia. Dans cet ordre d'idées, nous devons mentionner aussi les miniatures de nombreux livres illustrés célèbres: L'évangéliaire de Londres, la Chronique de Manassès à Vatican, le Psautier dit Thomicev, l'Evangéliaire d'Elizabethgrad etc.

2. *Monuments du classicisme local.* Ces monuments sont antérieurs à la Renaissance de l'époque des Paléologues et remontent au XIIIe siècle. Ils ont pour point de départ une manière indépendante ou parallèle aux tendances de cette Renaissance à une époque où l'influence de la civilisation byzantine dans la péninsule était tenue à l'écart par l'Empire Latin d'Orient (1204—1261), lorsque l'Etat Bulgare se trouvait à l'apogée de sa puissance politique et de son épanouissement économique. Ce sont les années au cours desquelles fut créée la peinture classique de Tarnovo, de Boïana et peut-être aussi de Berendé. C'est une synthèse des principes de monumental, du rythme triomphal, de la concentration spirituelle de l'esthétique classique byzantine du XIIe siècle du type des Comnènes et des tendances nouvelles, réalistes et humanistes et d'une technique picturale impressionniste remarquable. Dès lors, il est permis de dire que la peinture classique bulgare du XIIIe siècle constitue un apport original au système reliant

d'une manière idéale les conceptions antiques et chrétiennes qui est la pierre angulaire de l'esthétique byzantine.

3. *Monuments de peinture populaire.* On trouve au XIVe siècle, dans le Sud-Ouest de la Bulgarie, en même temps que la peinture officielle de type Paléologue, de nombreux monuments qui reflètent un courant purement populaire. Celui-ci, bien que ne se situant pas sur le même plan que les aspirations de la Renaissance, témoigne d'un renouveau original très intense des tendances locales archaïques de l'art.

Nous devons relever à la fin de cet exposé que l'épanouissement de la civilisation bulgare »proto-renaissante« au cours des XIIIe et XIVe siècles est liée à des dispositions d'esprit humanistes. Dans le bas peuple, elles sont conditionnées par des aspirations »démocratiques et réformistes de la doctrine bogomile«. Un exemple très simple vient appuyer cette affirmation. La dédicace de la part du compositeur le plus important de ce temps — Jean Kukuzel — de son oeuvre »Le lustre (glorification) de la Bulgare« est un éloquent témoignage des tendances profanes et populaires (»vulgare«) existant même dans un art comme la musique qui, à cette époque servait exclusivement au culte religieux.

Au XIVe siècle, il existait dans les milieux intellectuels de la Cour de Tarnovo et du palais patriarcal un véritable mouvement humaniste et néo-hellénistique. Ce mouvement avait de grandes traditions, remontant aux IXe et Xe siècles sous le règne de Siméon, lorsqu'en Bulgarie on traduisait les classiques et qu'on exécutait de magnifiques copies enluminées de l'Encyclopédie Médiévale — le Codex Cosma. Au XIVe siècle, les études intellectuelles classiques et locales étaient développées par des penseurs et des écrivains réputés, tels que: Grégoire le Sinaïte, Théodose de Tarnovo, Euthyme, Cyprien, Constantin le Philosophe et Grégoire Čamblac dont les oeuvres connues dans de nombreux pays slaves contenaient des éléments extra-dogmatiques — lyrisme, descriptions du milieu et de la nature, attention envers la personne humaine.

En conclusion, nous devons signaler qu'il est grandement temps que le problème de la Renaissance orientale ou balkanique soit étudié et qu'il trouve sa place dans le système de l'histoire européenne, ce qui permettra d'établir le parallélisme et les liens fonctionnels très étroits entre le mouvement renaissant des deux péninsules.

JACQUELINE LAFONTAINE, Bruxelles

ICONOGRAPHIE DE LA COLONNE A DU CIBORIUM DE SAINT-MARC À VENISE

Les quatre colonnes d'albâtre sculptées du ciborium de Saint-Marc à Venise posent un problème difficile aux historiens de l'art chrétien. Leur date et leur origine ont été et restent très discutées. Elles ont été considérées, et le sont encore aujourd'hui par un certain nombre de savants, comme un produit de l'art de la Syrie ou de la Palestine au Ve—VIe siècle, du moins en ce qui concerne les deux colonnes-avant. Les deux colonnes-arrière sont en effet d'une exécution plus grossière et d'un aspect plus douteux.[1] D'autres savants tiennent l'ensemble des colonnes pour une oeuvre médiévale, et en attribuent l'exécution à l'Occident, plus particulièrement à l'Italie du Nord. Je ne m'étendrai pas sur les opinions émises. On trouvera la bibliographie critique jusqu'à 1942 dans l'ouvrage que Mme Lucchesi-Palli a consacré à la colonne avant-droite, qui porte des scènes de la Passion du Christ.[2] Suivant la théorie tardive de Weigand avec un apriorisme un peu trop déterminé, Mme Lucchesi-Palli a tenté, en étudiant l'iconographie de cette colonne, de démontrer qu'il ne pouvait s'agir que d'un oeuvre médiévale. Ses conclusions n'ont pas été unanimement acceptées. Plusieurs savants pensent cependant que le style des colonnes peut difficilement être considéré comme purement paléochrétien, et que ce monument est un pastiche exécuté par les Vénitiens au XIIIe siècle. On sait par ailleurs que les Vénitiens ont imité des oeuvres paléochrétiennes en sculpture et qu'aussi les mosaïques du narthex reproduisent des miniatures de la Bible ed Cotton. Je renvoie, pour un

---

[1] Cf. *W. Fr. Volbach — M. Hirmer*, Früh hristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom, München, 1958, n°s 82—83. D'autres auteurs considèrent cependant que les quatre colonnes sont paléochrétiennes, cf. notamment *C. Cecchelli*, La decorazione paleocristiana e dell' alto medio evo nelle chiese d'Italia (Atti del IV Congresso intern. di Archeol. crist. 1938, II, 1948, pp. 127—212), p. 203.

[2] *E. Lucchesi-Palli*, Die Passions- und Endszenen Christi auf der ciboriumsaule von San Marco in Venedig, Prag, 1942. Cf. le c.-r. de *A. Schneider* dans Byz. Zeitschrift, 1942, pp. 276—279, qui, bien qu'approuvant la thèse de l'auteur, relève des exagérations dans l'attribution au moyen-âge de certains motifs.

état tout récent de ces questions, à l'ouvrage de M. Demus sur San Marco.[3]

Jusqu'à présent, seule la colonne avant-droite a été étudiée du point de vue de l'iconographie, on l'a dit, par Mme Lucchesi-Palli. La colonne arrière-gauche porte un cycle très complet de l'enfance de la Vierge. Partant du point de vue que l'oeuvre pourrait être un pastiche de l'époque médiévale, je pose question de savoir dans quelle mesure les thèmes iconographiques qui s'y développent peuvent être considérés comme paléochrétiens, et à quelle tradition il convient de les rattacher. Il s'agit de décrire très précisément les scènes et d'en reconnaître les sujets, ce que Gabelentz[4] n'a pas toujours réussi à faire, tout en les comparant d'une part aux autres représentations conservées, et de l'autre aux récits de la double tradition latine et gréco-orientale. A propos des textes, disons seulement, sans entrer dans les détails, que le récit grec original connu sous le nom de *Protévangile de Jacques* remonte sûrement au IIIe siècle sinon à la fin du IIe, et qu'il a eu une diffusion rapide dans les régions orientales de la chrétienté. Le *Pseudo-Matthieu* latin a dû être élaboré, selon moi, dans les milieux romains des VIIe—VIIIe siècles, et se rattache à la fois à la tradition grecque et aux paraphrases orientales. *L'Evangile de la Nativité de la Vierge* est un remaniement du *Pseudo-Matthieu.*[5]

La colonne comporte neuf registres, séparés par des bandeaux plats portant des inscriptions latines. Ces inscriptions sont médiévales tant par leur aspect épigraphique que par la tradition de laquelle elles relèvent.[6] Elles sont très imparfaitement adaptées aux scènes représentées, ainsi qu'on va le voir. Sur le premier registre, au bas de la colonne, sont représentées les Offrandes refusées et la Consultation par Joachim du livre des XII tribus; dans l'inscription: ISACHAR PONTIFEX DESPEXIT JOACHIM ET MUNERA EIUS SPREVIT, il n'est question que des Offrandes. Sur le deuxième registre, on voit l'Annonciation à Joachim, les Reproches de la servante à Anne, le Thrène d'Anne auprès du nid d'oiseaux et l'Annonciation à Anne; l'inscription: ADHORTATUR ANGELUS JOACHIM ET ANNAM PRAEDICENS EIS FILIAM NASCITURAM, ne fait mention que des Annonciations. Sur le troisième, un messager annonce à Anne le retour de son époux, Joachim converse avec un ange, Joachim s'adresse à ses bergers; l'inscription, très vague: ITEM FATUR ANGELUS AD JOACHIM ET AD ANNAM DE FECUNDITATE FERENDA, n'est qu'un doublet de la précédente. Sur le quatrième, sont représentées la Rencontre d'Anne et Joachim, la Nativité de la Vierge et les Offrandes acceptées, avec l'inscription: JOACHIM ET ANNA. MATER DEI NASCITUR. MUNERA OFFERUNTUR IN TEMPLO. Sur le cinquième, Anne allaitant, deux serviteurs tuant un veau, les Premiers pas de l'enfant; l'inscription: OFFERTUR SACRIFICIUM DEO PRO BEATA PROLE RECEPTA, est une interprétation de la deuxième image, qui appartient au Banquet des prêtres; le graveur n'a visiblement pas compris les scènes représentées, en particulier en ce qui concerne le thème des Premiers pas de la Vierge, qui ne se rencontre pas dans l'art occidental. On voit, sur le sixième registre, une première Présentation de la Vierge qui est en réalité la Présentation de l'enfant par Joachim aux prêtres lors du banquet qu'il donne en l'honneur de son premier anniversaire, thème purement byzantin, et l'hymne de joie d'Anne; l'inscription se rapporte aux scènes du registre suivant: MATER SALUTIS NOSTRAE DUCITUR CUM MUNERIBUS IN TEMPLUM. Sur le septième registre se déroule la Présentation au temple avec une inscription qui doit appartenir au registre précédent, mais est de toute façon erronée: MUNERA CUM LAMPADIBUS OFFERUNTUR DEO PRO VIRGINE NATA. Sur le huitième, la suite de la Présentation au temple et l'épisode de la Vierge nourrie par l'ange sont accompagnés de l'inscription: ISACHAR VIRGINEM RECIPIT IN TEMPLO QUAE ILLO IUVANTE PER SE GRADUS ASCENDIT; outre une faute de logique (*per se* et *illo iuvante* se contredisent), on notera que les *gradus,* motif constant dans les représentations occidentales, voulu par les textes latins, n'apparaissent pas dans notre scène, de même qu'à Byzance. Sur le neuvième et dernier registre, le Mariage de Marie et Joseph, avec l'inscription: VIRGA IOSEPH APPARUIT FLORIDA CUI VIRGO FUERAT COMMENDANDA; or, la *virga* n'est pas représentée. Les inscriptions ne constituent donc pas des légendes exactes des scènes sculptées; elles sont en tout cas trop brèves et en rendent pas compte de tous les épisodes. Le manque de concordance entre elles et les représentations provient du fait qu'elles sont tirées d'un apocryphe latin, sans doute l'*Evangile de la Nativité de la Vierge,* ainsi que l'indique le nom du prêtre Isachar, et appliquées à une iconographie étrangère.

[3] Après avoir paru adopter la thèse terdive, dans A Renascence of early christian Art in thirteenth century (Late class. and med. Studies in honor of A. M. Friend Jr, Princeton, 1955, pp. 348—361), M. O. Demus considère à présent que les colonnes peuvent être paléochrétiennes mais que, dans ce cas, les sculptures auraient dû être retravaillées au moyen âge, cf. The church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture (Dumbarton Oaks Studies VI, Washington, 1960), pp. 165—168. Les quatre colonnes lui paraissent en tout cas constituer un problème unique et ne devant pas être considérées isolément.

[4] *H. von der Gabelentz,* Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig, 1903, pp. 2—6, 26—30 et 58—61. Il s'agit d'une description détaillée avec reproduction des inscriptions et références aux textes.

[5] On trouvera entre autres ces textes dans *E. Amann,* Le Protévangile de Jacques et ses remaniements latins, Paris, 1910. Pour la question du Protévangile, cf. *E. de Strycker,* La forme la plus ancienne du Pratévangile de Jacques (Subsidia Hagiographica, n°33), Bruxelles, 1961.

[6] Pour Gabelentz, tenant de la datation ancienne, les inscriptions auraient été gravées au XIIIe siècle. Mais Weigand (Zur Datierung des Ciboriumsäulen von S. Marco in Venedig, dans Atti del V Congresso int. di Studi bizantini, Roma 1936, II, 1940, pp. 435—451, et d'autres articles) considère que sculptures et inscriptions doivent être contemporaines, et en tire argument en faveur d'une datation tardive des colonnes.

Si quelques uns des épisodes ainsi passés sous silence par les inscriptions relèvent cependant aussi du *Pseudo-Matthieu* et sont connus dans la tradition occidentale, tous les autres relèvent d'une tradition nettement différente. Ainsi, des thèmes comme la Consultation du livre des XII tribus par Joachim, la servante présentant un bandeau à Anne et le Thrène d'Anne, Anne allaitant, les Premiers pas de l'enfant, la Bénédiction de la Vierge lors de son premier anniversaire, suivie de l'hymne de joie d'Anne, le cortège de la Présentation au temple et la scène de Marie nourrie par l'ange près de l'autel que le prêtre encense, sont purement gréco-orientaux. Une scène d'Anne et sa servante, d'une iconographie un peu différente, et d'Anne avertie par des messagers du retour de son époux, ont connu de rares illustrations dans l'art occidental.[7] Le choix des épisodes, sur notre colonne, relève donc de la tradition byzantine et non latine, de même, ce qui est important, que leur ordre de succession. L'exemple le plus remarquable nous en est fourni par les scènes du deuxième registre. On y voit l'Annonciation à Joachim, les Reproches de la servante à sa maîtresse, le Thrène d'Anne et l'Annonciation à celle-ci. L'inscription, on l'a remarqué, ne mentionne que l'Annonciation à Anne et à Joachim. Dans la scène des Reproches, Anne est assise et la jeune fille lui tend un bandeau de tête, ce qui illustre le récit du *Protévangile* (fig. 1); il n'est pas question du bandeau dans le *Pseudo-Matthieu* et, dans les représentations que nous connaissons en Occident, Anne est étendue sur sa couche et la servante a les mains vides. Le Thrène d'Anne suit l'épisode de la servante, toujours comme dans le *Protévangile* et contrairement à l'ordre adopté par le *Pseudo-Matthieu* (fig. 2). Anne est assise au pied d'un arbre où un oiseau nourrit ses petits et au bas duquel deux poissons nagent dans une pièce d'eau (ce dernier trait, conforme au texte, est un *hapax)*. Puis vient l'Annonciation, où Anne est assise tandis que l'ange se tient debout devant elle (fig. 3). Une telle disposition des personnages se retrouve sur un ivoire de l'Ermitage à Léningrad, provenant de Syrie ou d'Egypte et datant du VIe—VIIe siècle (fig. 4),[8] ainsi que dans les fresques cappadociennes de Kizil Çukur (IXe—Xe siècle)[9], qui sont très archaïsantes (fig. 5). Sur l'ivoire, comme sans doute aussi dans la fresque, lacunaire, le Thrène est combiné avec l'Annonciation. Déjà, comme dans la tradition byzantine postérieure, à Daphni, par exemple,[10] il y a effort de synthèse, alors que les deux scènes sont bien distinguées sur la colonne de Saint-Marc. Dans l'Annonciation à Joachim, celui-ci est assis devant l'ange debout. Cette manière de représenter l'ange debout tandis que les personnages annoncés sont assis semble bien être préiconoclaste. Certes, à Daphni et plus tard encore, nous trouvons fréquemment Joachim assis dans cette scène. Mais, dans toutes les représentations post-iconoclastes de l'Annonciation à Anne, celle-ci est debout, suivant le même évolution que la figure de la Vierge. Cependant, alors qu'au XIe siècle la Vierge est à nouveau assise et que plus tard les deux attitudes coïncident, Anne restera toujours debout. L'attitude d'Anne assise dans la scène de



Fig. 5. Kizil Cukur, chapelle d'Anne et Joachim, Reproches de la servante et Annonciation à Anne (croquis Thier2y).

la Nativité (fig. 6), au quatrième registre, de même: c'est d'ailleurs une attitude antique, que l'on rencontre dans les nativités d'enfants, sur des sarcophages romains.[11] Le long cortège de la Présentation, Marie accueillie par le prêtre, puis Marie nourrie par l'ange en présence de celui-ci qui encense (fig. 7), constituent l'illustration originale du récit, par laquelle j'ai cru pouvoir expliquer les essais hésitants de synthèse dans les fresques cappadociennes de la Théotokos de Göreme et de Kizil Çukur[12]; elle est re-

[7] Ces scènes sont représentées en Italie dans les fresques romaines de Sancta Maria de Gradellis, à la fin du IXe s. (cf. *J. Lafontaine*, Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome, Bruxelles, 1959, pp. 22 sqq., pl. IV—V), et sur l'icone de Pise dite Madonna di San Martino, c. 1270 (cf. *A. Venturi*, Storia dell'Arte italiana, V, 1907, figg. 45 et 50); également dans un manus rit bavarois de la fin du XIIe siècle (cf. *H. Degering*, Des Priesters Wernher Drei Lieder von der Magd, Berlin, 1925, pp. 12 et 44).

[8] Cf. *W. Fr. Volbach*, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, 1952 (2ème éd.), n°129 et pl. 40.

[9] Cf. *N. et M. Thierry*, Eglise de Kizil-Tchoukour, chapelle iconoclaste, chapelle de Joachim et Anne (Monuments Piot, L, 1958, pp. 105—146), fig. 12 p. 124.

[10] Cf. *G. Millet*, Le monastère de Daphni. Histoire, architecture, mosaïques, Paris, 1899, pl. XIX.

[11] Comme sur de nombreux sarcophages d'enfants, par exemple, cf. *F. Cumont*, Recherches sur le Symbolisme funéraire des Romains, Paris, 1942, pl. XXXVII.

[12] Il s'agit surtout de la fresque de la Théotokos de Göreme (cf. *J. de Jerphanion*, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris, 1925—1942, vol. de planches, I, pl. 34,2) et de celle de Kizil Çukur (cf. *Thierry*, op. cit., fig. 17 p. 129).

prise dans les *Homélies de Jacques*, au début du XIIe siècle.[13] Le dernier registre, consacré au Mariage, ne nous donne pas une version complète des faits, sans doute pour une raison matérielle. En tout cas, les images du Mariage qui appartiennent, comme les autres, à une suite détaillée, ne présentent guère d'analogies avec les mosaïques du XIIe siècle qui ornent une chapelle du bras nord de l'église même de Saint-Marc: la Prière de Zacharie devant les bâtons et Marie confiée à Joseph, qui sont des copies de miniatures byzantines contemporaines, sinon un peu anterieures, a celles des *Homélies de Jacques*[14]. Les épisodes précédents avaient également été figurés, dans la chapelle correspondante du bras sud de l'église, mais les mosaïques originales ont disparu: elles ont été refaites en 1690, dans le style baroque de l'époque[15]. Certains traits iconographiques indiquent toutefois que les artistes se sont inspirés des scènes préexistantes en même temps que de la tradition proprement italienne. Il s'agissait d'un cycle détaillé, byzantin, mais sans rapport étroit avec le cycle de notre colonne, ce qui mérite d'être souligné. D'autre part, il convient de noter que la scène des Offrandes qui suit la Nativité sur le quatrième registre de la colonne, les présents offerts lors de la Présentation, et surtout les jeunes filles qui accompagnent Marie dans la scène de la Bénédiction, après l'avoir sortie de sa chambre, illustrent des faits de la *Paraphrase syriaque* publiée par Budge[16], tandis que la Prière d'Anne après la Bénédiction, levant la tête vers la lune et le soleil, évoque un passage du *Livre arménien de l'Enfance du Christ*[17]. Ces deux textes paraphrasent les données du *Protévangile* et remontent sans doute l'un et l'autre à une ancienne tradition syriaque.

[13] Cf. *C. Stornajolo,* Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vat. gr. 1162)..., Roma, 1910, pl. 23 sqq., ou *H. Omont,* Miniatures des Homélies sur la Vierge du moine Jacques, manuscrit grec 1208 de la Bibl. Nationale de Paris, 1928, pl. X sq.

[14] Cf. *O. Demus,* Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100—1300, Baden bei Wien, 1935, pl. 18. Après avoir daté les mosaïques du début du XIIIe s., l'auteur les reporte, dans son livre sur San Marco, vol. II, un siècle plus tôt, ce qui, du point de vue de l'iconographie en tout cas, me paraît beaucoup plus satisfaisant. La représentation du Mariage sur notre colonne comporte Anne et Joachim, dont la présence n'apparaît, dans l'art byzantin, que de façon tout à fait exceptionnelle à Sainte-Sophie de Kiev (cf. *O. Powstenko,* The cathedral of S. Sophia in Kiev, New York, 1954, pl. 128). En revanche, le trait est assez fréquent dans l'art occidental.

[15] Cf. *F. Ongania,* La Basilica di San Marco in Venezia, Venezia, 1878—1893, III, Mosaici, pl. XXIII sqq. Je pense que le cycle du XIIe siècle, qui comporte des traits purement byzantins se retrouvant sur la colonne, reproduisaient des miniatures d'un manuscrit byzantin du Protévangile, non d'une oeuvre comme les Homélies de Jacques.

[16] Cf. *E. A. Wallis Budge,* The history of the blessed Virgin and the history of the Likeness of Christ which the Jews of Tiberias made to mock at, London, Luzac's Semitic Text and Translation Series, vol. IV et V, 1899.

[17] Publié par *P. Peeters,* Evangiles apocryphes. II, L'Evangile de l'enfance, Paris, 1914. L'auteur rattache ce livre à la tradition syriaque.

En conclusion, nous dirons que le cycle de la colonne A du ciborium de Saint-Marc ne ressemble guère à ceux, d'époque post-iconoclaste, que nous avons conservés. Il est plus proche des textes, il ne donne pas l'impression d'une iconographie de seconde main, comme c'est souvent le cas dans les représentations postérieures. Les comparaisons les plus satisfaisantes se font tantôt avec l'ivoire de Léningrad, qui est sûrement préiconoclaste et fort probablement syriaque, tantôt avec des fresques cappadociennes archaïsantes et que ne marque pas encore l'influence de Constantinople. Certaines particularités s'expliquant par les paraphrases syriaques, il ressort de notre examen que l'iconographie du cycle est paléochrétienne et orientalisante. On ne peut donc certainement pas se baser sur l'iconographie pour déclarer que la colonne est d'exécution tardive, encore qu'il ne soit pas impossible que certaines obscurités soient dues à cela. Seule une étude archéologique et stylistique pourra trancher la question[18].

La communication fut suivie des remarques de M. *O. Demus.*

[18] La présente étude constitue l'un des points de ma thèse de doctorat sur l'Iconographie de l'Enfance de la Vierge à Byzance et en Occident, en relation avec les récits apocryphes.



Fig. 1. Colonne A du ciborium de Saint-Marc, Reproches de la servante à Anne (à gauche). Phot. Böhm.

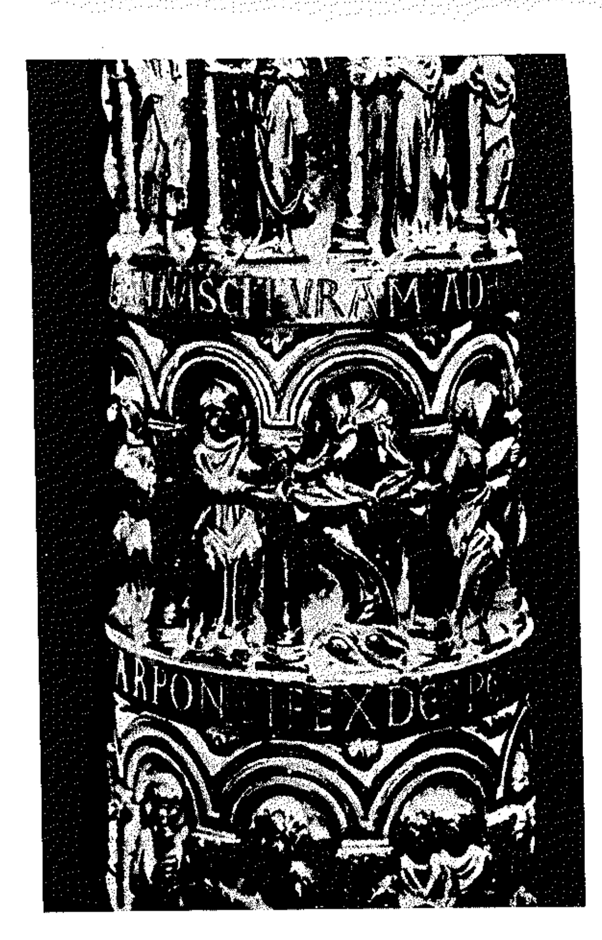


Fig. 2. Colonne A du ciborium de Saint-Marc, Thrène d' Anne. Phot. Böhm.

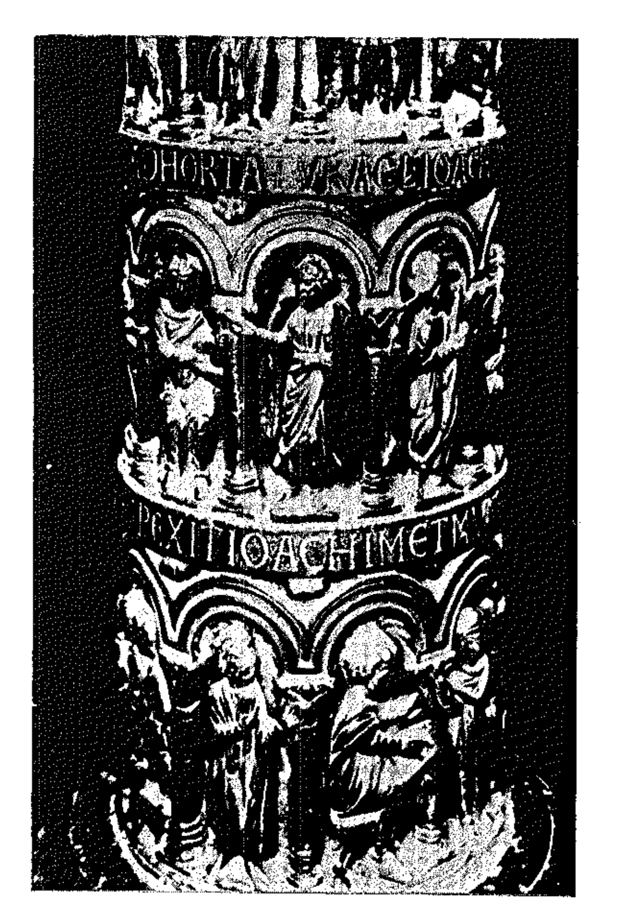


Fig. 3. Colone A du ciborium de Saint-Marc, Annonciation à Anne; Joachim consulte le livre des XII tribus (registre inférieur). Phot. Böhm.



Fig. 4. Léningrad, ivoire du Musée de l'Ermitage, Annonciation à Anne. Phot d'après Volbach, Elfenbeinarbeiten.

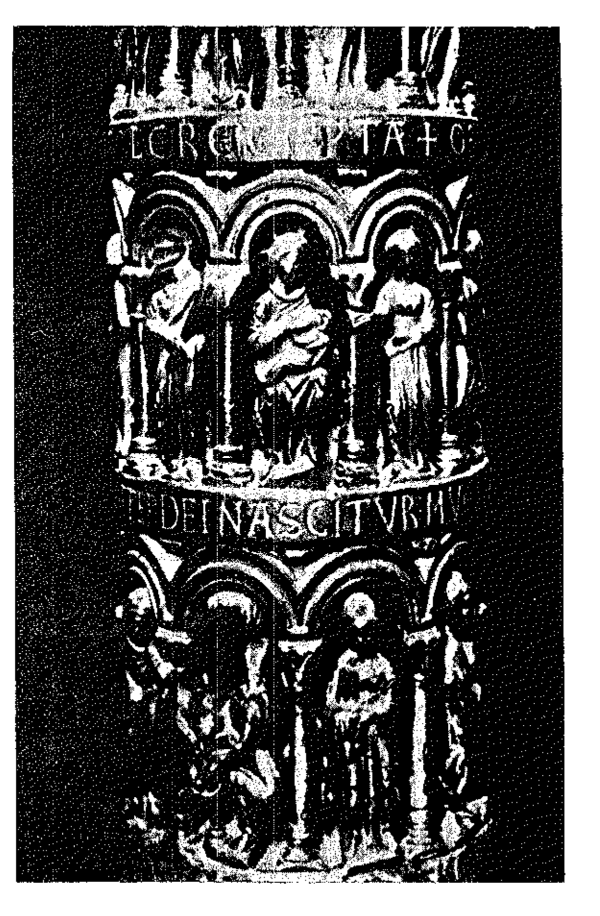


Fig. 6. Colonne A du ciborium de Saint-Marc, Nativité de la Vierge; Anne allaitant (registre supérieur). Phot. Böhm.

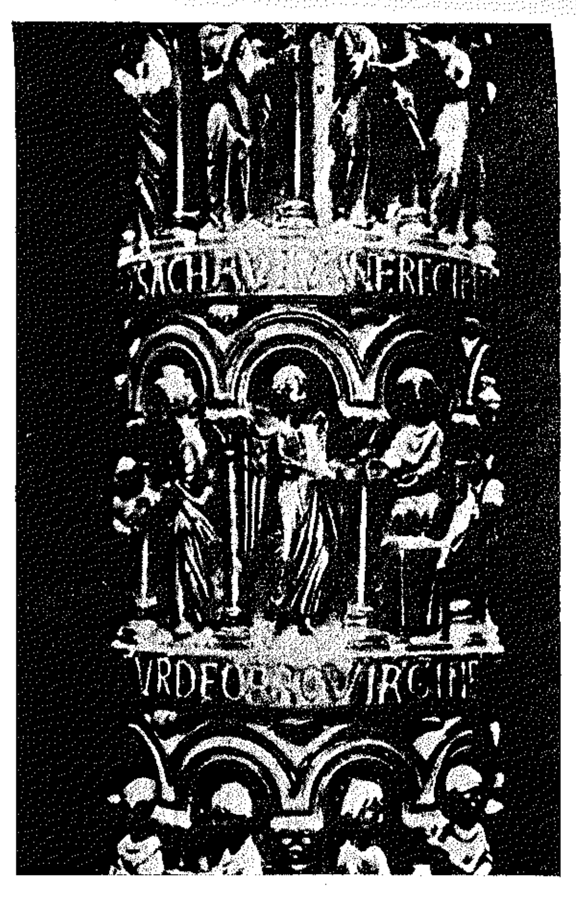


Fig. 7. Colonne A du ciborium de Saint-Marc, Marie nourrie par l'ange. Phot. Böhm.

RADIVOJE LJUBINKOVIĆ, Beograd

LES INFLUENCES DE LA VIE POLITIQUE CONTEMPORAINE SUR LA DECORATION DES ÉGLISES D'OHRID

Après avoir vaincu, en 1018, les successeurs de Samuel, Basile II a réintégré à son empire le territoire de leur État, reduisant, du même coup, le patriarcat d'Ohrid, fondé par Samuel, au rang d'archevêché. Basile II soumit l'archevêché directement à sa compétence — à la compétence de la cour impériale de Constantinople. Cette réforme a eu, non seulement des conséquences politiques très nettes, elle laissa aussi son empreinte profonde sur l'évolution ultérieure de la vie sociale d'Ohrid, particulièrement sur la vie futur des arts. C'est durant cette période que l'on voit, plus ou moins sensiblement, dominer à Ohrid l'esprit de la capitale byzantine. Il se traduit dans la peinture, entre autres, par le choix de thèmes iconographiques en vogue dans la métropole, par la préférence pour les cultes de certains saints particulièrement vénérés à Constantinople, aussi bien que, par la préférence de quelques courants artistiques favorisés par les peintres constantinopolitains — par ceux de la cour impériale, en premier lieu.

La chute de Constantinople en 1204, est à l'origine de l'affaiblissement général de l'influence que la capitale byzantine a exercé sur les pays balkaniques. Jusqu'à la reprise de Constantinople par les Paléologues la production picturale d'Ohrid, à en juger par l'absence presque complète des monuments, n'est qu'une agonie prolongée. Elle s'incline, tantôt, aux connaissances acquises dans le passé, tantôt, aux faibles impulsions venues du déspotat d'Épire. Durant cette période l'art d'Ohrid n'arrivera pas à égaler les oeuvres de l'époque précédente.

Vers la fin du XIII[e] siècle, et dans les premières années du XIV[e], la renaissance des arts initiée par l'avènement des Paléologues, s'affirme dans toute son ampleur. Ohrid, de nouveau sous l'influence directe de Constantinople, reprend en importance et avec ses ensembles de peintures, se présente comme un des centres d'activité artistique important. Ohrid et ses ensembles peints se trouvent, à ce moment, à l'avant-garde des recherches créatrices de cette région des Balkans. Ils le sont aussi bien, par rapport au

traitement iconographique des thèmes dont ils font le choix, que par rapport aux nouvelles expressions picturales qu'ils inaugurent. — A être précis: une grande part de monuments d'Ohrid de cette époque se rattache, plus ou moins directement, au règne de l'empereur byzantin Andronic II.

Pour contrecarrer le prestige grandissant et l'expansion continue de l'État serbe et de son église, Andronic II a secondé la restitution de l'archevêché d'Ohrid et par son autorité et par son argent. A ce moment là, Ohrid fut gouverné par le gendre de l'empereur lui-même. Andronic II a comblé de ses dons non seulement la fondation pieuse de son gendre, l'église de la Vierge Perivleptos, mais aussi l'église cathédrale de l'archevêché — la Sainte Sophie. En conséquence de tous ces efforts, qu' Andronic II montra pour sauvegarder Ohrid et son archevêché du déclin menaçant, apparaissent à Ohrid, entre autres, des oeuvres d'art de qualité exceptionnelle.

Mais, l'effort était vain. Il ne pu qu'ajourner, pour un certain temps, seulement, le cours fatal des événements. Vers l'an 1334, Ohrid tomba sous la dominance de l'État serbe. Dorénavant, le pouvoir et le rôle de l'archevêché et de la ville d'Ohrid diminuent sensiblement. Il est vrai, le roi Dušan laissa à l'archevêché d'Ohrid tous les territoires que l'archevèché possedait à ce moment et lui accorda, même, des subsides généreux. C'est alors, qu'on restaura, probablement sur l'initiative du jeune souverain, un nombre d'églises en leurs assignant de riches revenus.

Soumettant à l'étude le choix des thèmes iconographiques dans la décoration des églises d'Ohrid à partir du XIe jusqu'au milieu du XIVe siècle, on constate qu'à Ohrid, outre les décors fixes, généralement admis dans les églises orthodoxes, se trouvent aussi quelques thèmes iconographiques inconnus ailleurs, spécifiquement ohridiens — dus aux problèmes actuels tirés de la vie politique et religieuse de la ville et de son archevêché, aussi bien, que de leur rapport avec leurs voisins les plus proches: la Byzance et la Serbie.

Dans la décoration du choeur de l'église de l'archevêché d'Ohrid, à Sainte Sophie, on a remarqué un nombre tout-à-fait inaccoutumé, de portraits de patrïarches constantinopolitains. Aujourd'hui, malgré le mauvais état des inscriptions qui accompagnent les portraits des personnages représentés, treize portraits peuvent être identifiés en tant que portraits de patriarches de Constantinople. Ce nombre égale presque celui apporté par le synaxaire de l'église impériale — de Sainte Sophie de Constantinople. Que ce choix était du à une pensée distincte il est évident. N. Mavrodinov supposait que le nombre de patriarches constantinopolitains dans la décoration de Sainte Sophie d'Ohrid, s'expliquait par le fait, que la peinture de l'église fut éxécutée au temps de l'empereur Samuel, qui, par un choix approprié de la décoration — par la représentation des patriarches constantinopolitains, a voulu

souligner le rôle et le rang de son église indépendante. De là Mavrodinov concluait aussi sur la date de la décoration de Sainte Sophie persistant à voir en elle une réalisation artistique du temps de l'empereur Samuel.

Ce raisonnement de Mavrodinov est contredit par la logique des faits historiques. Samuel fut depuis ses débuts jusqu'à la fin de sa vie, c'est-à-dire de 976—1014, en lutte perpétuelle avec Byzance. Pourquoi aurait-il alors chercher à faire valoir son église indépendante en se référant à l'autorité de l'église de Constantinople. De plus, il est impossible d'admettre qu'il essaya d'élever son patriarcat, récemment installé, au niveau de celui de Constantinople, en affichant, dans son église, les représentations des patriarches constantinopolitains. C'était, au contraire, leur rendre hommage et souligner leur primauté et sa propre dépendance. Si telle ambition le possédait, il lui aurait été plus logique de représenter les patriarches d'Alexandrie, d'Antioche et de Jérusalem, avec lesquels il n'était pas en querelle directe, en passant sous silence outre ceux de Constantinople.

S'appuyant sur le témoignage apporté par le ms. 880 publié par Du Cange dans les Familiae Byzantinae, où il est dit que c'est l'archevêque Léon d'Ohrid, ancien grand vestiaire de l'église Sainte Sophie de Constantinople, qui procéda à la réstauration de l'église d'Ohrid, nous avons pensé avoir raison d'accorder cette décoration, aussi bien que son choix, à l'archevêque Léon lui-même. Le grand nombre de patriarches constantinopolitains, qui y est présent, tend à démontrer la dépendance de l'archevêché d'Ohrid du patriarcat de Constantinople. Une telle prise de positions de la part de l'archevêque Léon, (byzantin d'origine) tirait son origine du fait, qu'il falait combattre les ambitions que l'église d'Ohrid a montrées sous le règne de Samuel, quand celle-ci se fut élevée au rang de patriarcat. — De toute façon, quoiqu'il en soit de la question, la présence des Saint prélats de Constantinople dans la décoration de Sainte Sophie d'Ohrid, est due aux singulières circonstances politiques dans lesquelles se trouvait l'archevêché d'Ohrid envers Constantinople, son empereur et son patriarche, à partir du premier quart du XIe siècle.

Un autre ensemble décoratif de l'église de Sainte Sophie d'Ohrid est aussi, pour la question que nous étudions, significatif. Dans l'abside du dïaconicon, dans la première zone, où l'on trouve d'habitude les Saints Pères de l'église, sont représentés les portraits de six papes de Rome. Pour un tel ensemble décoratif nous n'avons pas d'analogies. Il est vrai, que, dans la décoration des choeurs des églises orthodoxes, on ne renonce pas de représenter les portraits des papes, mais, alors, il se trouvent insérés entre les portraits des Saints prélats de l'église orthodoxe. Qu'on les représente groupés, à eux seules, excluant tous représentants des églises orientales, comme il en est le cas à Sainte Sophie, c'est, tout-à-fait, exceptionnel. Ce choix iconographique, nous l'attribuons

aussi à l archevêque Léon, et en consequence, à la controverse entre les églises de Rome et de Constantinople, qui eut lieu juste de son temps. Ce qui est mieux encore, l'archevêque Léon y joua un rôle des plus importants. En tant que partisan du patriarche constantinopolitain Michel Cérulaire, il prit part à la dispute, combattant certains usages et enseignements de l'église de Rome. L'archevêque Léon fut l'auteur de la fameuse lettre adressée à Jean, evêque de la ville de Trani, par laquelle cette longue lutte entra dans sa phase finale, pour se terminer par la scission entre les deux églises. Dans cette lettre, parmi autres arguments, l'archevêque d'Ohrid déclare que sa foi et son attitude vis-à-vis des questions religieuses contestées, sont basées sur l'observation des décisions des Conciles oecumeniques, auxquels participèrent, aussi, des papes, et, que, par conséquence, ni lui, ni l'église de Constantinople, ne luttent pas contre les papes et l'église de Rome, en général, mais, uniquement, contre le pape actuel, qui, lui ne suit pas les diréctions tracées par ses prédécesseurs, dont quelques uns étaient saints, vénérés comme tels, également, par l'église orientale. — A la suite de cette discussion, l'archevêque Léon imagina, à ce qu'il paraît, la décoration de l'éspace de l'abside du dïaconicon, en faisant représenter les portraits de ceux parmi les papes qui, dans le passé, selon le synodicon de Chypre, pensaient comme les Byzantins. Ainsi, le décor en question, de l'abside du dïaconicon, serait-il du à une polémique actuelle servant en même temps comme argument illustré à la discussion.

Les peintures aux tendances politiques prononcées se retrouvent dans la décoration des églises d'Ohrid à chaque fois quand le rôle de l'archevêché prenait d'importance et justement à la suite des changements politiques et des conflits de prestige.

La représentation du portrait de l'archevêque Constantin Cabasilas en tant que saint dans l'église da la Vierge Périvleptos, au devant de l'entrée de la prothèse, serait une manifestation, non seulement d'ordre religieux, mais en plus, d'ordre politique.

Cet archevêque est représenté encore deux fois dans les églises d'Ohrid: dans l'église de St Jean le Théologien, dite St Jean Kanéo, et dans la petite église des Saints Anargyres. Toutes les trois églises sont, soit, du dernier quart du XIIIe siècle, soit, des premières décades du XIVe. C'est-à-dire du temps d'Andronic II. Constantin Cabasilas, qui fut au moment de la reconquête de Constantinople le partisan prononcé des Paléologues et qui fut, par la suite de ses conceptions politiques, jeté même en prison, d'où il fut libéré par l'empereur Michel Paléologue, est introduit dans la décoration des églises ohridiennes, à ce qu'il paraît, aussi en tant que représentant du parti Paléologue. Le fait suivant vient à l'appui de la véracité possible de notre interprétation. L'apparition de Cabasilas, en tant que saint, est tout-à-fait éphémère elle n'englobe que le temps du règne d'Andronic II. Elle dépend étroitement de la

politique de cet empereur byzantin vis-à-vis d'Ohrid et son archevêché. — Les portraits de Constantin Cabasilas, en tant que saint, avaient, à ce qu'il paraît, pour but, de souligner l'existence des liens qui faisaient approcher l'archevêché d'Ohrid aux Paléologues et à leur conception politique. A partir du moment quand l'expansion de l'État serbe commençait à menacer l'archevêché d'Ohrid, et que, par ce fait, les luttes dynastiques perdirent d'actualité, obligeant l'archevêche à penser à sa propre sauvegarde, la décoration de ses églises cesse de réserver la place à tels gestes de loyauté et de fidélité à la dynastie régnante. Dorénavant, les portraits de Cabasilas ne se trouvent plus dans les églises ohridiennes.

Sur la façade sud de la petite église des archevêques d'Ohrid, à l'église de St Nicolas de l'Hôpital, est peinte une galerie de portraits, parmi lesquels figurent: l'archevêque Nicolas, le roi Dušan, la reine Hélène, leur fils Uroš, et, enfin, deux saints serbes — St Siméon et St. Sava — patrons de l'État et de l'église serbe.

La conception de cette représentation est de nouveau de caractère nettement politique. L'archevêque ohridien, Nicolas, le deuxième donateur de cette petite église, était un partisan du roi Dušan. Il était, un des membres les plus éminents du grand Concile de Skoplje, quand le roi Dušan fut proclamé empereur des Serbes et des Grecs, et, quand l'archevêché serbe obtint le rang de patriarcat. — La galerie des portraits sur la façade méridionale de l'église de St Nicolas de l'Hôpital, est, en même temps, l'illustration de la politique de l'archevêque Nicolas et de la prise du programme du jeune souverain serbe face à l'archevêché d'Ohrid et des pays byzantins nouvellement conquis. En même temps, cette composition interprète la conception du roi Dušan sur les rapports des deux églises autonomes — celle d'Ohrid et celle de Peć — dans le cadre de son État.

CYRIL MANGO, Dumbarton Oaks

THE LOST MOSAICS OF ST. SOPHIA, CONSTANTINOPLE*

The few figural mosaics that remain in St. Sophia are but a small part of the iconic mosaics that once decorated that church. Strangely enough, Byzantine texts contain very little information on the mosaics of St. Sophia; we possess two *ecphraseis* describing the mosaic of the church of the Holy Apostles, but none describing those of St. Sophia. The little we do know comes from casual references by Byzantine authors and from the muddled accounts of Russian pilgrims. It is only after the Turkish conquest — in fact, about a century after it — that our information becomes somewhat fuller. Now, contrary to the view that has often been expressed, the mosaics of St. Sophia were not covered up immediately after the building had been converted into a mosque. The more accessible ones, it is true, were whitewashed or destroyed fairly soon after the conquest; but those situated in the higher parts of the building remained exposed for a long time — some of them until the early eighteenth century. It was only ca. 1740 that all the mosaics containing Christian representations were systematically covered up. Had the travellers from western Europe who visited Constantinople prior to that date shown more interest in Byzantine art, we would have known a great deal more about the mosaics of St. Sophia; even as it is, their accounts are of great value.

In 1847—49 St. Sophia underwent a thorough restoration by order of the Sultan Abdul Medjid. This work was directed by the Swiss architect Gaspare Fossati assisted by his younger brother Giuseppe. Prolonged neglect had brought the building to a state of shabby dilapidation. The purpose of the restoration was to

---

* This paper summarizes some of the material embodied in a forthcoming monograph on the mosaics of St. Sophia, to appear in Dumbarton Oaks Studies· This monograph will be based chiefly on the Fossati archives, but will also present other relevant information, such as the Loos drawings at Stockholm, and the descriptions of the mosaics of St. Sophia written by travellers after the Turkish conquest. I should like to express my warmest thanks to Dr. F. Bonetti, Director of the Archivio Cantonale, Bellinzona, for permission to study and publish the Fossati papers; to Professor Tito Lacchia of Turin for authorization to publish fig. 5, and to the authorities of the Nationalmuseum, Stockholm for authorization to publish fig. 2.

consolidate the structure and to redecorate it inside and out. Furnished with large sums of money and a team of eight hundred workmen, the Fossati brothers performed their task with speed and good taste. On July 13, 1849 a splendid inauguration ceremony marked the completion of the repairs.

In the course of their work, the Fossati brothers uncovered both the figural and ornamental mosaics. The Sultan himself is reported to have been deeply impressed by the beauty of this decoration and to have instructed the architects to bring it to light. The ornamental mosaics were accordingly left exposed. As for those representing Christian subjects, the Fossati brothers were obliged to cover them up once more in conformity with Moslem usage. Before doing so, however, they made a record of them. While this work was in progress the Prussian architect W. Salzenberg came on an archaeological mission to Constantinople (January — May, 1848). Benefiting by the restoration of St. Sophia he made a careful survey of the building and recorded most of the mosaics that came to light during his presence.

After the completion of the repairs, Gaspare Fossati published a handsome volume of coloured lithographs representing exterior and interior views of St. Sophia.[1] Since this volume was dedicated to Abdul Medjid, it is hardly surprising that it did not contain any reproductions of the Christian mosaics. Fossati appears to have contemplated a separate publication of the mosaics, but this project was never carried out. Consequently, it was Salzenberg's volume, published in 1854 over strenuous opposition on Fossati's part,[2] that became our chief source of information concerning the mosaics discovered during the repairs of 1847—49.[3]

In 1890 a set of coloured drawings of the mosaics was shown by Giuseppe Fossati (Gaspare had died in 1883) at an exhibition of architecture held at Turin. Giuseppe wrote on this occasion an explanatory pamphlet of singular inaccuracy, but did not include any reproductions in it.[4] Apart from this brief appearance before the public, the drawings and other papers of the Fossati brothers remained in the possession of their family at Morcote, Switzerland. Finally they were acquired in two lots (in 1935 and 1954) by the Archivio Cantonale of Bellinzona, where they may be consulted today. In addition to the material at Bellinzona, a few Fossati drawings are in the possession of Prof. Tito Lacchia at Turin.

Strangely enough, the Fossati papers have not until now been the object of a thorough investigation. The only scholar to make

[1] Aya Sofia, Constantinople, as Recently Restored by Order of H. M. the Sultan Abdul Medjid (London, 1852).

[2] On the relations between Fossati and Salzenberg see *Werner Pollack*, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel... Geschichte eines Architektur-Werks, Römische Quartalschrift, 49 (1954), 243—250.

[3] Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel (Berlin, 1854).

[4] Rilievi storico-artistici sulla architettura byzantina (Milan, 1890).

extensive use of them has been Tito Lacchia, whose excellent memoir on the life of the Fossati brothers[5] was unfortunately published during the Second World War in an Italian journal that does not normally come to the notice of archaeologists, and has consequently passed entirely unnoticed. A small part of the Fossati material was also known to the late Thomas Whittemore.

The Fossati archives at Bellinzona consist of over three thousand numbered documents. The ones that are of particular relevance to our subject are the following:

1. A set of pencil sketches of the mosaics of St. Sophia, rapidly but skilfully executed at the very time when the mosaics were discovered. These sketches are often provided with descriptive notes and dimensions.
2. An album of watercolours (less trustworthy than the sketches) representing the same mosaics. It was these watercolours that were exhibited at Turin in 1890.
3. Two reports by Gaspare Fossati describing the restoration of St. Sophia, one written while work was still in progress, the other immediately after its completion.

The main interest of this material lies in the fact that the Fossatis recorded many mosaics that were not seen by Salzenberg and are no longer in existence today. The following table will give some basis for comparison (compositions and independent figures are counted as a unit each):[6]

	Mosaics drawn by the Fossatis	Mosaics drawn by Salzenberg	Mosaics existing today
Ground floor	3	1	2
Gallery	6	1	4
Tympana	18	9	3
Arches and vaults	10	6	4
Totals	37	17	13

There is yet another source of information concerning the mosaics of St. Sophia that has not, so far, been utilized. I am referring to the extremely meticulous drawings of the interior of the church made in 1710—11 by the Swedish engineer Cornelius Loos. These drawings are now at the Nationalmuseum, Stockholm. They represent by far the best record of the inside of St. Sophia made before the middle of the nineteenth century. Loos shows several mosaics that were no longer in existence in 1847—49.

[5] I Fossati, architetti del Sultano di Turchia, Giornale di politica e di letteratura, 18, nos. 9—12 (1942), 283—369; reprinted separately under the same title, Rome, 1943.

[6] I have excluded from this table the fragmentary mosaics in the room over the south-west vestibule, as well as those in the chapel of the south-west buttress.

In this paper I can indicate only a few points of interest that arise from the joint study of the Fossati and Loos documents. These points will be confined to two periods of the history of the mosaics of St. Sophia: the ninth to tenth and the fourteenth centuries.

It was some time after the suppression of Iconoclasm that the figural decoration of St. Sophia was undertaken on a big scale. This work was, I believe, started shortly before 867[7] and continued probably until the first decade or two of the tenth century. The contribution of later centuries consisted in repairs occasioned mostly by earthquakes and the addition of commemorative mosaics such as imperial portraits. It may be said, however, that the decoration of the ninth-tenth centuries was not basically altered. Today this phase is represented by the mosaic above the Imperial Door, the three bishops in the north tympanum, the portrait of Alexander, probably the mosaics of the apse, as well as the fragments in the room over the south-west vestibule.

It has often been said that the earliest posticonoclastic decorations of churches consisted of single figures arranged in a hierarchical order. This view, which I have myself adopted elsewhere, is based on the following monuments: St. Sophia, the Chrysotriklinos as described in an epigram of the Palatine Anthology, the church of the Pharos (not the Nea) as described by Photius, and the monastery of Kauleas as described by the Emperor Leo VI. The new evidence of the Fossati and Loos drawings shows that St. Sophia did not entirely belong to this group of monuments. It is true that the nave of St. Sophia was decorated only with single figures, but this arrangement was imposed by the architectural form of the building. The only vertical wall-space in the nave is provided by the tympana which, however, are broken up by two rows of window and one row of niches, thus making the representation of anything but single figures practically impossible. The decoration of each tympanum comprised sixteen figures, namely, seven bishops in the niches, five minor and two major prophets in the middle windows zone and two angels (?) in the upper zone. By way of an example, I am reproducing Fossati's sketch of the figure of St. Methodius in the second niche from the west, in the north tympanum (fig. 1). This drawing is of considerable interest: Methodius is represented as an old man with a grey beard, his head covered with a hood that is tied under the chin. This headdress was in reality a bandage which the patriarch was obliged to wear because his jaws had been broken during the Iconoclastic persecution.[8] Methodius was obviously represented here by virtue of the part he had played in the suppression of Iconoclasm. A second portrait of him, in the company of Germanus, Tarasius and probably Nicephorus, was in the room above the south-west vestibule, but only a small part of the head survives:[9] it wears the same kind of hood. I am not aware of any other monumental representation of Methodius in Byzantine art.

Whereas the tympana had room only for standing figures, the gallery provided a possibility for the inclusion of more complex representations. Loos' remarkable view of the south gallery (fig. 2), supplemented by several of Fossati's drawings, shows that the two domical vaults of the middle bay were decorated, one (the western) with a Pentecost, the other (the eastern) with a theophany based on the visions of Isaiah and Ezekiel. The Pentecost, it is true, had been known from Salzenberg's extremely unsatisfactory drawings of it; the theophany, on the other hand, had remained completely unknown. Both mosaics were in a fragmentary condition when Fossati discovered them. I am reproducing here two of Fossati's drawings of the Pentecost. The first (fig. 3) shows the four apostles' heads that were found, with the rays falling upon them from a the central medallion containing an Etimasia. Note the meander pattern between the apostles' shoulders: this belonged to the back of the bench on which the apostles were seated. In manuscript illuminations and wall paintings on a flat surface or in barrel-vaults the apostles are normally represented in the scene of the Pentecost sitting on a continuous bench; in domes, on the other hand, they are placed on separate seats (e. g., San Marco, Hosios Lukas). The presence of the former arrangement in the vault of St. Sophia may be interpreted as an archaic trait. The second drawing (fig. 4) represents a group of *glossae* or *phylae* in one of the pendentives of the vault.

Of the theophany vault, I am reproducing the medallion of the Pantocrator which was in the centre (fig. 5) and one of the cherubim (fig. 6). The former drawing belongs to Professor Lacchia at Turin.[10] The powerful figure of Christ, placed within a rainbow medallion 3.50 m. in diameter, recalls works of the ninth-tenth centuries, such as the mosaic above the Imperial Door, the Vatican Cosmas and Paris Gregory. A poor watercolour copy of this drawing exists at Bellinzona and was exhibited in Turin in 1890. In Giuseppe Fossati's pamphlet it was described as »Un gran medaglione con un Pantocrator« and once more as »Un medaglione con un Pantocrato (sic) colossale«.[11] The mention of a colossal Pantocrator naturally led scholars to believe that Giuseppe was referring to the Pantocrator of the main dome. In fact, the Fossatis

[7] Cf. The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople, Dumbarton Oaks Studies III (Cambridge, Mass., 1958), 283 ff.

[8] Michael Glycas, Bonn ed., 538.

[9] See *P. A. Underwood*, A. Preliminary Report on some Unpublished Mosaics in Hagia Sophia, American Journal of Archaeology, 55 (1951), 369.

[10] Published by him, op. cit., after p. 64 (separate ed.).

[11] Rilievi storico-artistici, p. 12 no. 27; p. 30 no. 14.

did not find the latter: it is virtually certain that the Pantocrator of the main dome was no longer in existence in 1847—49.

The tetramorphic cherubim (fig. 6), its wings covered with gold eyes, was one of a couple that Fossati found. Underneath them, in the two western pendentives of the vault, were flames and wheels. The closest parallel that I know to the composition of the theophany vault was in the dome of the church of Stylianus Zaoutzas, dedicated ca. 890.[12]

The above comparisons as well as other iconographic traits that may be discerned in the drawings of Loos and Fossati suggest that the two vault mosaics of the south gallery were of the late ninth or early tenth century, i. e. contemporary with the nave decoration. The two corresponding vaults in the middle bay of the north gallery also had figural representations, one of which was the Baptism of Christ. The subject of the other cannot at present be determined. Unfortunately, the date of the mosaics of the north gallery is doubtful owing to insufficient evidence. Even so, we may conclude that the first posticonoclastic decoration of St. Sophia included a series of scenes. These formed not a Biblical cycle, but a sequence of theophanies, a theme characteristic of the period when they were made.[13]

Next to the initial collapse of 558, the greatest disaster that St. Sophia suffered in its long history was the fall of the eastern arch, the eastern semidome and one third of the dome in 1346. In spite of the desperate condition of the Empire, the damage was repaired — partly thanks to Russian contributions — and new mosaics made in the parts that had been rebuilt. The mosaics of the great eastern arch, which the Fossatis uncovered, date from this period (ca. 1355); they were probably the last that were made in mediaeval Constantinople, and, therefore, deserve our particular attention. The decoration of the eastern arch consisted of an Etimasia in the centre and four standing figures, two on each side, one above the other. All four figures were preserved in 1710; Fossati found only three of them. These mosaics were seen but not illustrated by Salzenberg, who remarks on their agitated style.

I am illustrating here the three figures that Fossati uncovered: the Orant Virgin, next to the Etimasia, in the northern part of the arch (fig. 7); John the Baptist, facing the Virgin, in the southern part of the arch (fig. 8); and the Emperor John V Palaeologus, placed beneath the Virgin, on the north (fig. 9). Next to the Virgin were inscribed the first two verses of the *Magnificat* (Lk 1. 46—47): »My soul doth magnify the Lord, and my spirit hath rejoiced in God my Saviour.« John the Baptist held in his left hand both a cross and a scroll inscribed »Behold the lamb of

[12] Cf. *A. Frolow*, Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage, Etudes byzantines, 3 (1945), 58 ff.

[13] Cf. *A. Grabar*, L'iconoclasme byzantin, dossier archéologique (Paris, 1957), 241 ff.

God, which taketh away the sin of the world« (Jn 1. 29).[14] These two figures, with the Etimasia between them, were clearly intended as a symbolical picture of the Incarnation, taking the place of its narrative representation, i. e. of the Annunciation. We may see in this another instance of the rigid limitations imposed by the architecture of St. Sophia upon ist decoration. Byzantine artists were used to portraying the Annunciation on the walls or piers flanking the apse, often in the spandrels of the triumphal arch, Gabriel on the left, the Virgin on the right. St. Sophia, however, had no such space available. The Virgin and Gabriel could not have been made to face each other from opposite sides of a soffit; the only other possibility would have been to place the two figures side by side, but that would have meant reducing their scale. By substituting a symbolical composition for the Annunciation, the artists of the fourteenth century showed an excellent sense of fitness: they maintained the general character of the nave decoration which was confined to single figures of monumental proportions, without intruding any narrative elements upon it. On the other hand — as far as we can judge — they made no attempt to make the new mosaics conform stylistically with the old ones.

The portrait of John V, the emperor who completed the mosaic decoration after the necessary rebuilding had been done, was typical of imperial Palaeologan portraiture. The mosaic was incomplete both at the top and at the bottom. On the analogy of contemporary imperial portraits we can confidently say that John was wearing a crown of the *camelaucum* type, i. e., with a calotte, and that the staff in his right hand was surmounted by a cross. John was represented here at the age of about twenty-five. We may add that no other proper portrait of John V has been preserved, with the possible exception of than on a tiny ivory pyxis at Dumbarton Oaks.[15]

The above examples are, I hope, sufficient to show the importance of the Fossati and Loos drawings. They enable us not only to form a much more extensive idea of the mosaic decoration of St. Sophia than has been possible heretofore, but also to interpret more fully the concepts that this decoration embodied.

[14] Fossati's sketch shows some confusion along the right edge, where the mosaic was damaged.

[15] See *A. Grabar*, Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks, Dumbarton Oaks Papers, 14 (1960), 123 ff.



Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

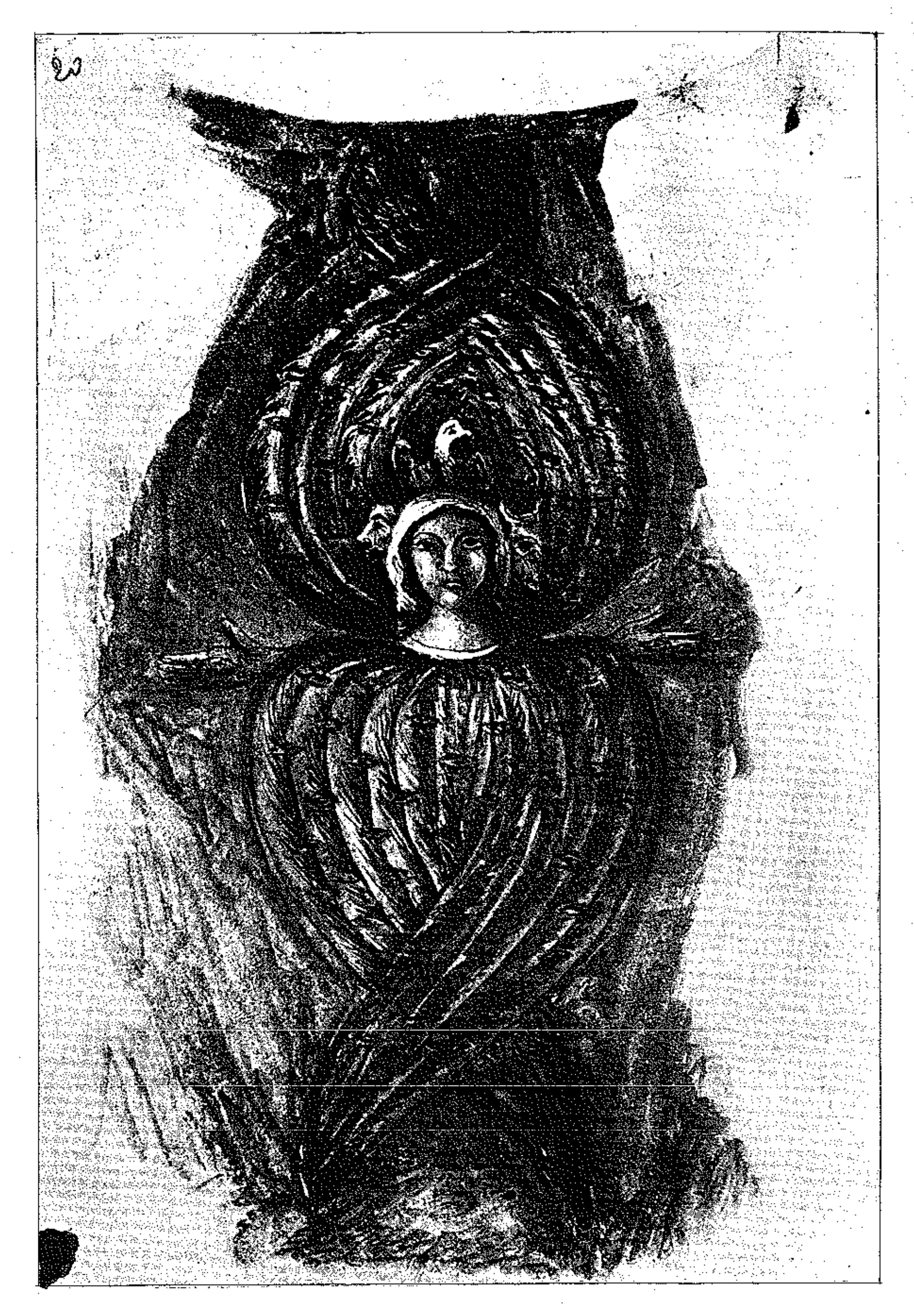


Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

Fig. 9.

GRIGORIOS MANICHOPOULOS, Le Caire

ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ

Ἡ Σεβασμία Μονὴ τοῦ Θεοβαδίστου Ὄρους Σινᾶ ἢ καὶ ἄλλως πως γνωστή-ὡς Μονὴ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης — Ὑμῖν τοῖς ἐξοχωτάτοις ἐργάταις τοῦ Πνεύματος-ἵδρυται τὸ 547-561 μ. χ. ὑπὸ τοῦ Μεγάλου Αὐτοκράτορος τοῦ Βυζαντίου Ἰουστινιανοῦ τοῦ Α'. τοῦ καταγομένου ἐκ τῆς πόλεως ταύτης ἐν ᾗ συνεκεντρώθημεν ἡμεῖς διά ν'ἀκούσωμεν ἐκείνους οἱ ὁποῖοι τὴν του Βυζαντίου δὸξαν προασπίζουσι καὶ τὴν τῆς Ἐποχῆς ἐκείνης ἐκπολιτιστικὴν φωτοβολίαν ζητοῦσι διὰ μελετῶν σπουδαίων νὰ μεταδώσωσιν εἰς τοὺς συγχρόνους ἡμῶν.

Ἡ Αὐτοκρατορική, λοιπόν, αὐτὴ Μονή, ἀπὸ τῆς ἱδρύσεώς Της καὶ ἐπέκεινα, λόγῳ τοῦ τόπου τοῦ ἁγίου ἐν ᾗ αὕτη ᾠκοδομήθη (τόπος τῆς ἀκαταφλέκτου Βάτου καὶ Ὄρος τοῦ Δεκαλόγου) ἥλκυσεν ἐνωρίτατα πλῆθος, εὐλαβῶν ψυχῶν, αἱ ὁποῖαι ἀφιέρωσαν ἑαυτάς, οὐ μόνον εἰς τὴν λατρείαν τοῦ Θεοῦ, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν θεραπείαν τῶν Καλῶν Τεχνῶν ὡς τῆς Ζωγραφικῆς, Μουσικῆς, Ξυλογλυπτικῆς Καλλιγραφίας καὶ Ἀντιγραφῆς Χειρογράφων κ. λ. π. εἰδῶν καὶ μορφῶν τῶν Τεχνῶν αὐτῶν. Μεγάλαι δὲ προσωπικότητες καὶ μύσται τοῦ πνεύματος ἐσταδιοδρόμησαν, πολλοὶ δὲ ἀφῆκαν ἔργα σπουδαιότατα, τὰ ὁποῖα εὑρίσκονται ἐκτεθημένα οὐ μόνον εἰς τὴν περίφημον Ἰουστινιάνειον Βασιλικήν, ἥτις μαζὺ μ' ἐκείνην τῆς Βηθλεὲμ ἀποτελεῖ τὸ ἀρτιότερον τῶν σωζομένων μνημείων τῆς περιλάμπρου ἐποχῆς ἐκείνης, ἀλλὰ καὶ εἰς παρεκκλήσια ὡς καὶ εἰς τὴν δημιουργηθεῖσαν ἐσχάτως ὑπὸ τῆς Α. Σ. τοῦ Σεπτοῦ μου Ἀρχιεπισκόπου κ. κ. Πορφυρίου τοῦ Γ.' Βιβλιοθήκην καὶ Πινακοθήκην. Τὰ ἔργα ταῦτα εἶναι ἀμυθήτου ἀξίας εἴτε ταῦτα κώδηκες χειρόγραφοι εἶναι, εἴτε πίνακες ἁγιογραφικοὶ καὶ εἰκόνες ἁγίων εἰσί. Τὰ χειρόγραφα ἐμελετήθησαν καὶ ἐφωτογραφήθησαν διὰ μικροφίλμς ὑπὸ τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Κογκρέσου τῆς Ἀμερικῆς, ὅτε Πρόεδρος αὐτῆς ἦτο ὁ ἐντιμότατος κ. Ἔβανς τῇ συνεργασίᾳ τοῦ Ἰνστιτούτου τῶν μελετῶν τοῦ Ἀνθρώπου ἐν Νέᾳ Ὑόρκῃ, αἱ δὲ εἰκόνες κατὰ διάφορα χρονικὰ διαστήματα ὑπὸ πολλῶν ἐνδιαφερομένων ἀλλ' οὐχὶ συστηματικῶς. Ἐκεῖνος ὅστις τὸ πρῶτον ἐμελέτησεν αὐτὰς μετὰ προσοχῆς καὶ ἀπεκάλυψεν εἰς τὸν κόσμον, τόν μέγαν πλοῦτον αὐτῶν, εἶναι ὁ πρώην Καθηγητής τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας εἰς τὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν, καὶ μέχρι πρό τινος Διευθυντής τοῦ ἐν Ἀθήναις Βυζαντινοῦ Μουσείου, κ. Γεώργιος Σωτηρίου καὶ ἀκολούθως ὁ φίλτατός μοι κ. Κούρτ Βέϊσμαν, Καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Πρίνσιτον εἰς τὴν ἕδραν τῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης, μέλος καὶ τοῦ παρόντος Συνεδρίου ὃν καὶ παρακαλῶ ν' ἀναπτύξῃ εἰς ὑμᾶς ὡς καταλληλότερός μου λόγῳ τῆς εἰδικότητός του τὸ Θέμα τῶν Εἰκόνων τοῦ Σινᾶ, τὸ ὁποῖον εἶναι κυρίως ποὺ

ἀπασχολεῖ οὐ μόνον τὴν προϊσταμένην μου 'Αρχὴν καὶ ἐμέ, ἀλλὰ καὶ τόν φιλόμουσον κόσμον. Διότι αἱ εἰκόνες τοῦ Σινᾶ, ὄχι μόνον σπάνιοι εἶναι, ἀλλὰ καὶ πολλαὶ εἶναι καὶ μοναδικαὶ εἰς τὸ εἶδος των, ἀρκεταὶ δὲ ἀνάγουν τὴν ἀρχήν των εἰς αὐτὸν τὸν Ε.' αἰῶνα, ὡς εἶναι εἰκοσιπέντε (ἀριθ. 25) ἐγκαυστικαὶ Εἰκόνες, ἀλλὰ καὶ ἀξίας ἀνυπολογίστου οὐ μόνον ἀπὸ ἀπόψεως ὑλικῆς, ἀλλὰ καὶ τέχνης, καὶ θέματος. Οἱ ἐπισκεπτόμενοι ἑκάστοτε τὴν Μονὴν καὶ ἰδίως οἱ ἐπιστήμονες, ἐκφράζουν τὸν θαυμασμόν των καὶ διατυπώνουν τὴν ἀπορίαν των διὰ τὸ πῶς κατώρθωσεν ἡ Μονὴ παρὰ τὰς ποικίλας ἀντιξοότητας νὰ διατηρήσῃ ὅλον αὐτὸν τὸν πλοῦτον, ὅστις κατὰ τὴν ὁμολογίαν τῶν εἰδικῶν οὐδαμοῦ ὑπάρχει. Χαίρει δ' αὔτη διὰ τὴν διάσωσίν των, καὶ ἐκφράζει τὴν εὐγνωμοσύνην αὐτῆς εἰς τοὺς ἀειμνήστους προκατόχους ἡμῶν, οἱ ὁποῖοι ἐνίοτε παλαίοντες οὐ μόνον πρὸς τὰ στοιχεῖα τῆς φύσεως, ἀλλὰ καὶ εἰς πλείστους νοητοὺς καὶ ἀνυποθέτους ἐχθρούς, κατώρθωσαν νὰ διαφυλάξουν τὴν ἱερὰν ταύτην παρακαταθήκην μέχρι σήμερον. Συναισθάνεται δὲ συγχρόνως καὶ τὴν εὐθύνην ἣν ἔχει ἔναντι τῶν μεταγενεστέρων διὰ τὴν διαφύλαξιν αὐτῶν καὶ τὴν συντήρησιν διὰ τὸ μέλλον, καὶ δὲν παρέλειψεν οὐδὲ παραλείπει νὰ δαπανήσῃ οἱοδήποτε ἀκόμη ποσόν, καὶ ἐκ τοῦ πλέον ἀναγκαιοῦντος, διὰ τὴν κατασφάλισιν αὐτῶν. 'Εδαπάνησε, τίς οἶδε, πόσα, εἰς τὸ ἀπώτατον παρελθόν, χάριν τοῦ σκοποῦ τούτου, εἴτε διὰ τὴν προμήθειαν ὑλικοῦ πρὸς κατασκευὴν εἰκόνων, εἴτε διὰ τὴν ἀγορὰν τοιούτων, διότι εἶναι ἀδύνατον ὅλος αὐτὸς ὁ πλοῦτος νὰ προῆλθεν ἀπὸ ζωγράφους Μοναχοὺς ἢ δωρεὰς εὐλαβῶν προσώπων, ἢ καὶ ἄλλων μοναχῶν εὑρεθέντων εἰς τὴν Μονήν... 'Εδαπάνησε καὶ ἐσχάτως ἀκόμη, περὶ τὰς 8000 λίρας διὰ τὴν ἀνέγερσιν Βιβλιοθήκης καὶ Πινακοθήκης, καὶ ἑτέρας 2000 λίρας αἰγύπτου διά τὸν πλουτισμὸν τῶν χώρων τούτων, μὲ προθήκας, ἐταζέρας, ῥάφια διὰ τὴν τοποθέτησιν τοῦ θησαυροῦ τούτου, τοῦ πολυτιμοτάτου διὰ τὴν τέχνην καὶ τὸν πολιτισμόν. Παρέσχε δὲ πᾶσαν ὑλικὴν καὶ ἠθικὴν ὑποστήριξιν εἰς κάθε ἐπιστήμονα πού ἔδειξεν ἐνδιαφέρον διὰ τὴν μελέτην αὐτῶν καὶ τὴν συντήρησίν των. Τούτου ἕνεκα παρέσχε τὴν ἄδειαν νὰ ἔλθουν εἰδικοὶ τεχνῖται οὓς τὸ Βυζαντινὸν 'Ινστιτοῦτον τῆς Νέας 'Υόρκης κατὰ τὴν ὑπόδειξιν τοῦ κ. Πώλ 'Αντεργούντ ἔστειλε, πρὸς κατασφάλισιν πρῶτον του Μωσαϊκοῦ τῆς 'Αψῖδος τῆς 'Εκκλησίας τῆς Μονῆς, καὶ ἔπειτα τὸν καθαρισμόν του, ὡς καὶ ἄδειαν εἰς τὸν κ. Κούρτ Βέϊσμαν νὰ μελετήσῃ καὶ φροντίσῃ νὰ διατηρήσῃ τὰς εἰκόνας πού εἶχον φθαρῇ. Οὐδὲ θὰ παύσῃ νὰ παρέχῃ τὴν βοήθειαν αὐτῆς, πρὸς τοὺς ἀγαπῶντας τὴν Βυζαντινὴν Τέχνην καλλιτέχνας ἁγιογράφους ἢ 'Επιστήμονας 'Αρχαιολόγους κ. λ. π. καὶ ἐργαζομένους διὰ τὴν διάσωσιν ὅ, τι ὡραίου μᾶς ἐκληροδότησεν ἡ ἀλησμόνητος ἐκείνη ἐποχή. 'Ακριβῶς καὶ δι' αὐτὸν τὸν σκοπὸν εὑρίσκομαι σήμερον ἐνταῦθα τῇ ἐντολῇ τοῦ Σεπτοῦ μου 'Αρχιεπισκόπου κ. κ. Πορφυρίου τοῦ Γ.', ἵνα ζητήσω παρ' 'Υμῶν, ἀξιότιμοι κύριοι Σύνεδροι, τά φῶτα Σας, εἰς τὸ θέμα ποὺ ὁ κ. Κούρτ Βέϊσμαν θ' ἀναπτύξῃ, ἵνα διὰ τῆς πεφωτισμένης ἀποφάσεως Σας, ἥτις θὰ προκύψῃ κατόπιν ἐξονυχιστικῆς καὶ ἀμερολήπτου συζητήσεως, δυνηθῶ νὰ διαφωτίσω κἀγὼ μὲ τὴν σειράν μου τὴν Προϊσταμένην μου 'Αρχὴν καὶ δι' αὐτῆς ἐν συνεχείᾳ τὸν ὅλον ἄλλον κόσμον, ὅστις ἐνδιαφέρεται διὰ τὰς λαμπρὰς καὶ ἐξαισίας εἰκόνας τοῦ Σινᾶ, καὶ ἀποσείσω ἐκ τῶν ὤμων τῆς Μονῆς μου, τὴν εὐθύνην διὰ τὴν τοιαύτην ἢ ἐκείνην μεταχείρισιν ποὺ θὰ τύχουν αἱ εἰκόνες Αὐτῆς, κατὰ τὴν προσπάθειαν τῆς διαφυλάξεως καὶ διατηρήσεως αὐτῶν, καθότι πολλοί, ἐν οἷς καὶ ὁ. κ. Γ. Σωτηρίου ὅστις ἐμελέτησε τὰς εἰκόνας καὶ ἡ σύζυγός του κ. Μαρία Σωτηρίου, διὰ τῆς ἀπὸ 14 Νοεμβρίου 1960 ἐπιστολῆς των πρὸς ἐμέ, εἰς οὓς ἀνεκοίνωσα τὸ ζήτημα, καὶ ἐζήτουν τὴν γνώμην των

ῥητῶς μοῦ γράφουν ὅτι δὲν ἐνθυμοῦνται νὰ ὑπάρχῃ περίπτωσις ἀνάγκης καθαρισμοῦ εἰκόνων εἰς τὸ Σινᾶ, διότι καθαρίζονται μόνον αἱ τελείως μαυρισμέναι ποὺ δὲν φαίνονται καὶ δὲν διακρίνεται τι ἐπ' αὐτῶν. Καὶ ἐξηγοῦμαι: Ὅταν ἡ Μονή μου ἔδιδε τὸν 'Απρίλιον τοῦ 1960 τὴν ἄδειαν εἰς τὸν ἀξιότιμον φίλον κ. Κούρτ Βέϊσμαν νὰ φροντίσῃ διὰ τὴν διατήρησιν τῶν εἰκόνων δὲν ἠννόει καθαρισμόν, ὑπὸ τὸν ὅρον διατήρησιν καὶ διαφύλαξιν (καθότι ὁ κ. Βέϊσμαν δὲν εἶχεν εἰσέλθῃ εἰς λεπτομερείας κατὰ τὴν ἐποχὴν καθ' ἣν ἐζήτει τὴν ἄδειαν ἐπὶ τοῦ ἔργου, οὔτε πάλιν ἡμεῖς ἐζητήσαμεν τοιαύτας, διότι δὲν ἠξεύρομεν ἀλλ' οὐδ' ἐφανταζόμεθα ὅπως καὶ ἀνωτέρω λέγω ὅτι ὑπὸ τὸν ὅρον διατήρησιν καὶ κατασφάλισιν ἠννόει καὶ τὸν καθαρισμὸν τῶν εἰκόνων ἀπὸ ὅ, τι οἱ αἰῶνες εἶχον προσθέσῃ εἰς αὐτας ἀπὸ καπνὸν θυμιάματος, σκόνην ἢ τι ἄλλο. Οὕτω κατὰ τὸν παρελθόντα Σεπτέμβριον ἔτος ἀκριβῶς ἀπὸ σήμερον, ὁ κ. Βέϊσμαν μετὰ τοῦ συνεργάτου του κ. Κάρολ Οὐέλς, ἐπελήφθη τοῦ ἔργου τῆς διατηρήσεως τῶν εἰκόνων καὶ συγχρόνως τοῦ καθαρισμοῦ αὐτῶν, διά λευκοῦ ἢ ἄχρου ἀσετὸν καὶ βάμβακος ὡς καὶ τινῶν ἄλλων μέσων. Τότε ἐπενέβην καὶ παρεκάλεσα νὰ σταματίσῃ τὸ καθάρισμα ὑπὸ τὴν μορφὴν ἣν γίνετο (ἐφ' ὅσον ἤλλαζε ῥιζικῶς τὴν μορφὴν τῆς εἰκόνος κατὰ τὴν ἀντίληψίν μου. 'Εφαίνοντο πρόσωπα καὶ χρώματα καθαρότατα ἐπάνω εἰς ξῦλον σαρακοφαγωμένον καὶ πολλάκις κατεστραμένον, ποὺ ὡμοίαζε μὲ γυναῖκα γραίαν ἥτις διὰ νὰ προκαλέσῃ ἐντύπωσιν ψυμμιθιοῦται, ἀλλὰ κατόπιν λόγῳ ἱδρῶτος τὰ ψυμμίθια φεύγουν, καὶ ἀποκαλύπτουν εἵς τινα σημεῖα, τὸ γραῶδες πρόσωπον αὐτῆς) διότι δὲν ἤμην εἰς θέσιν νὰ γνωρίζω τί ἡ ἐπιστήμη καὶ ἡ Βυζαντινολογία ὁρίζει ἐπὶ τοῦ προκειμένου, καὶ ἐπρότεινα ὅπως ἔχομεν τὴν γνώμην τοῦ πρώτου νὰ συγκληθῇ Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον τόσον ὁ κ. Βέϊσμαν -ὃν ἰδιαιτέρως εὐχαριστῶ δι' αὐτό-ὅσον καὶ οἱ αἰγύπτιοι καθηγηταὶ τοῦ ἐν 'Αλεξανδρείᾳ αἰγυπτιακοῦ Πανεπιστημίου ἀξιότιμοι κ. κ. Φίκρυ καὶ 'Αμποῦ Στέϊτ Σχολῆς 'Αρχαιολογίας καὶ Τέχνης, μεθ'ὧν συνειργάζετο ὁ κ. Βέϊσμαν, ἐδέχθησαν.

Πιστεύω, ὅτι ἠκούσατε τί μ' ἔφερε κυρίως ἐνταῦθα, καὶ ποῖον πρόβλημα μᾶς ἀπασχολεῖ.

Πρίν ἀφήσω δὲ τὸ βῆμα τοῦτο, ὀφείλω νὰ ἐκφράσω καὶ πρὸς ὑμᾶς πάντας τὴν εὐγνωμοσύνην μου διὰ τὴν ἐπιείκειάν Σας μεθ'ἧς μέ ἠκούσατε, καὶ τὰς ἐκ τῶν προτέρων εὐχαριστίας μου, διὰ τὸν κόπον εἰς ὃν θὰ ὑποβληθῆτε συζητοῦντες ἐπ' αὐτοῦ ἀλλὰ καὶ τὸν θαυμασμόν μου πρὸς τὸν 'Ηγέτην τῆς Δημοκρατίας ταύτης ὅστις παρέχει τὴν ἐλευθερίαν εἰς τοὺς ἀγαπῶντας τὴν 'Επιστήμην τοῦ Καλοῦ καὶ τοῦ 'Ωραίου νὰ συνέρχωνται καὶ συζητοῦν ἐπὶ ζητημάτων σπουδαιοτάτων ἅτινα προάγουν τὸν πολιτισμὸν καὶ μᾶς ὑπενθυμίζουν τί ὀφείλομεν εἰς τὸ Βυζάντιον, τὸ ὁποῖον ἔδωσεν εἰς τὴν ἀνθρωπότητα μίαν περίλαμπρον ἐποχήν, καὶ τὸν χριστιανισμὸν εἰς πλείστους λαούς, ἐν οἷς καὶ τὸν φίλον Γιουγκοσλαυϊκὸν Λαόν.

La communication fut suivie des remarques de M. M. *K. Weitzmann*, *O. Demus*, *D. Talbot-Rice* et *A. Grabar* et *Manoli Hadjidakis*.

ARIF MÜFID MANSEL, Istanbul

RESTAURATIONEN UND UMÄNDERUNGEN DES THEATERS VON SIDE IN BYZANTINISCHER ZEIT

Heute möchte ich dem XII. Byzantinistenkongress einen kleinen Teil der Ergebnisse vorführen, die ich bei den von mir in der pamphylischen Stadt Side (etwa 80 km östlich von Antalya) geleiteten Ausgrabungen erzielt habe.[1] Es handelt sich um Restaurationen und einige Umänderungen, die an dem grössten Gebäude der Stadt, nämlich am Theater, von Byzantinern vorgenommen worden sind.

Das Theater von Side[2], das sich an der engsten Stelle der Stadthalbinsel befindet, unterscheidet sich von den übrigen kleinasiatischen Theatern dadurch, dass der Zuschauerraum in Form eines Kreisabschnittes von 119 m Durchmesser nicht in einem Hügelabhang eingebettet liegt, sondern mehr als zur Hälfte ein freistehender Bau ist, der aus gewölbten Räumen und Gängen besteht, die an der Aussenfassade zweistöckige Bogenreihen von ungefähr 20 m Höhe bildeten, und sich dadurch den freistehenden westlichen Theatern und Amphitheatern nähert.

---

[1] Über die Ausgrabungen in Side und in Perge, die dank den von der Türkischen Historischen Gesellschaft, von der Generaldirektion der Museen und Altertümer und von der Archäologischen Station Antalya der Universität Istanbul uns jedes Jahr zur Verfügung gestellten Geldern unter der Leitung des Verfassers dieser Zeilen durchgeführt werden vgl. die zusammenfassenden Berichte im Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Archäologischer Anzeiger 1956, Sp. 34ff. (*A. M. Mansel*) und Belleten 22, 1958, S. 213 ff. (*A. M. Mansel*), in denen jedoch das Theater ganz kurz besprochen wird. Es wird ausführlicher publiziert in meinem im Verlag Walter de Gruyter (Berlin) im Durck befindlichen Buch „Die Ruinen von Side", ferner in einem Artikel, der in der Zeitschrift Belleten (Bd. 26, 1962) demnächst erscheinen wird.

[2] Das Theater von Side, nicht nur das grösste Theater Pamphyliens, aber eines der grössten von Kleinasien, wurde am Anfang des 19. Jhs. vom englischen Admiral und Forscher Fr. Beaufort einer ersten Prüfung unterzogen (*Fr. Beaufort*, Karamania, S. 142 ff.). Es wurde ferner in den Jahren 1883 und 1885 von der Lanckoronski'schen Expedition in Betracht gezogen, jedoch wegen der Erkrankung des Architekten G. Niemann nur unvollständig aufgenommen und publiziert (vgl. *Graf K. Lanckoronski*, Städte Pamphyliens und Pisidiens I, (1890), S. 147 ff., Abb. 106 ff. Taf. 29). Unsere Ausgrabungen und Untersuchungen fingen im Jahre 1955 an und wurden von da ab jedes Jahr in den Monaten September und Oktober regelmässig durchgeführt.

Während der äussere Gang des zweiten Geschosses samt seinen auf einander folgenden Bögen, deren Lichthöhe auf 1,50 m geschätzt wird, zerstört ist, ist der des Erdgeschosses ziemlich gut erhalten (Abb. 1). Er besteht an der Aussenseite aus 2,70 × 3 m starken Pfeilern, über welchen Kämpfergesimse 23 halbkreisförmige Tonnengewölbe mit Stichkappen tragen. Die Scheitelhöhe der Gewölbe beträgt durchschnittlich 9,15 m. Darüber sitzt ein Gebälk, das aus einem in zwei Faszien gegliederten Architrav, einem glatten Fries und einem kräftig vorspringenden Zahnschnittgeison, das von flachen, an die Aussenseite der Pfeiler sich anlehnenden Pilastern getragen wird, besteht. Es ist interessant zu konstatieren, dass fünf Bögen auf der der grossen Säulenstrasse zugekehrten Westseite nicht ursprünglich sind, sondern aus einer späteren Zeit stammen. So sind die Keilsteine, die ziemlich unregelmässig bearbeitet sind, aus Sandstein hergestellt, während der grösste Teil des römischen Baues aus Breccia besteht. Auch die oberen Teile der dicken Pfeiler sind mit verschieden grossen Sandsteinplatten wiederhergestellt, während beim darauf ruhenden Gebälk ältere Stücke wiederverwendet worden sind. Auch wurde der Fussboden der äusseren Galerie mit Mosaiken, die geometrische Muster bilden, geschmückt. Dass diese Restaurationen in christlicher Zeit erfolgt sind, zeigen Kreuze in runden Medaillons, die am Scheitelstein der Bögen angebracht sind, ferner grosse Inschriftentafel, die im Jahre 1959 zwischen den Trümmern der Säulenstrasse und gerade unter den Bögen gefunden worden sind. Ich zeige hier zwei besonders gut erhaltene Inschriften[3], die beide von einer »tabula ansata« eingefasst sind.

Die Breite der ersten in Hexametern abgefassten Inschrift beträgt 1,65 m; die Höhe 0,36 m; die Dicke 0,36 m. Die Buchstabenhöhe ist durchschnittlich 8—10 cm. Am Anfang und am Ende der Inschrift je ein Kreuz. Abb. 2.

+ ἔργον ἀπειρέσιον τὸ
βοώμενον ἐς χθόνα πᾶσαν
Φρόντων ἀνηέξησε μετ'ἀν-
θυπάτου κλέος ἀρχῆς +

»Dieses grossartige Werk, dessen Ruhm sich über die ganze Welt erstreckt hat, hat Fronton, gemeinsam mit dem »proconsul«, als Zierde seiner Regierung wieder aufgebaut.«

Die Breite der zweiten fünfzeiligen Inschrift beträgt 1,60 m; die Höhe 0,70 m; die Dicke 0,40 m. Buchstabenhöhe 8—9 cm. Auf der linken, sowie auf der rechten »ansa« je ein Kreuz. Abb. 3.

[3] Gedankt sei hier Mr. *G. E. Bean*, Professor für griechische Sprache an der Literarischen Fakultät (Istanbul), der die Inschriften von Side bearbeitet und der mir bei der Lesung und Deutung dieser Inschriften viel geholfen hat.

ἡ πόλις ἐκ τῶν ἰδίων χρημά-
των διὰ Φρόντωνος κόμ(ητος)
+ ἀπὸ ἀνθυπά(των) κ(αὶ) πατρ(ικίου) τοὺς ὑπο-
κάτω τοῦ τίτλου πεσσοὺς καὶ
ἀψῖδας ἐπεσκεύασεν +

»Die Stadt hat aus eigenen Mitteln auf Veranlassung der früheren proconsuls und patricius die Pfeiler und die Apsiden, die sich unter den Inschriften befinden, wiederhergestellt«.

Obwohl die byzantinischen Architekturausdrücke noch nicht zusammengestellt und bearbeitet worden sind, lässt sich nach dem Baubefund wohl sagen, dass mit den »πεσσοί« die Pfeiler, mit den »ἀψῖδες« jedoch die darauf sitzenden Tonnengewölbe gemeint sind.

Aus den zwei anderen Inschriften, die in Fragmenten erhalten sind und deren Zusammensetzung und Lesung noch nicht einwandfrei gelungen ist, geht hervor, dass ein gewisser Theodoros, der als »θεσπέσιος« bezeichnet wird und dessen Sohn (der Name ist nicht erhalten) sich um diese Restaurationsarbeiten besonders verdient gemacht haben.

Nicht nur an der Aussenfassade, aber auch im Inneren des Theaters wurden einige Arbeiten vorgenommen. So wurden in der östlichen und westlichen Ecke des Zuschauerraumes je eine kleine tonnenüberwölbte Kapelle errichtet (Abb. 4). Die westliche wurde freigelegt, wobei im Inneren geringe Spuren von Fresken gefunden worden sind. Die Kapelle wurde von der Orchestra durch eine niedrige, mit Fenstern versehene Mauer (Abb. 5), in deren Mitte sich eine Tür befindet, geschieden. Auch wurden auf den Sitzreihen, wie die eingemeisselten und mit einem Kreuz versehenen Inschriften bezeugen, bestimmte Plätze für Priester verschiedenen Ranges reserviert. Die eine davon kann als

+ τό(πος) πρεπο(σίτου)

ergänzt werden, wobei »praepositus« im kirchlichen Sinn, als geistlicher »Vorgesetzte« verstanden sein muss.[4]

Alle diese Restaurationen, Hinzufügungen und Inschriften zeigen deutlich, dass das Theater von Side in byzantinischer Zeit als ein offenes Heiligtum benutzt worden ist und dass darin religiöse Zeremonien sich abgespielt haben. Diese Tatsache mag wohl damit zusammenhängen, dass nach den Martyrerlegenden, die sich unter Diokletianus abgespielt haben sollen, sieben christliche Bauern, die in einer Nacht in ein Artemistempel einbrachen und die Götterbildnisse zerstörten, im Theater unter schweren Martern getötet wurden.[5]

[4] Vgl. *A. M. Mansel — G. E. Bean — J. Inan*, Die Agora von Side une die benachbarten Bauten (Untersuchungen in der Gegend von Antalya, Nr. 4), S. 93, Nr. 62—63.

[5] Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, edit. *H. Delehaye* (1902), col. 909 und dazu col. 920. Vgl. auch *V. Schultze*, Altchristliche Städte und Landschaften. II. Kleinasien, S. 215 ff.

Wann diese beachtenswerten und gewiss kostspieligen Restaurationsarbeiten unternommen worden sind, lässt sich mit Bestimmtheit nicht sagen, da der in den zwei oben angeführten grossen Inschriften erwähnte »proconsul« Fronton in den Consulslisten, die vom Jahre 300 n. Chr. bis 580 reichen, nicht zu finden ist. Vielleicht ist er gar nicht Consul gewesen. Einige im Theater schon früher gefundene christliche Inschriften[6] geben darüber keine Auskunft. Ich führe jedoch eine neue dreizeilige Inschrift an, die auf einer marmornen Statuenbasis steht und die in einem Gewölbe in der Südecke des Theaters entdeckt worden ist.[7] Sie lautet:

Ἑλένην
μητέρα
Αὐγούστων

Gemeint ist hier wohl Helena, die Mutter Konstantins des Grossen, die als Mutter des Kaisers und seiner Söhne gefeiert wird. Interessant ist, dass der Text sich auf einer radierten älteren Inschrift befindet, was zeigt, dass die Stadt in konstantinischer Zeit so arm gewesen ist, dass sie nicht die Mittel aufbringen konnte, für eine Kaisermutter eine neue Statuenbasis aufzustellen. Also muss für diese Restaurationen das 4. Jh. n. Chr. ausscheiden. Wohl aber könnte dafür das 5. oder das 6. Jahrhundert in Betracht kommen, in denen Side als »Metropolis« von Pamphylia I, d. h. als Sitz eines Metropoliten ihre letzte Blütezeit erlebt hat.[8] Dazu würde auch m. E. der Buchstabencharakter der monumentalen Inschriften passen.

Nach der Zerstörung und Verödung der Stadt, die höchst wahrscheinlich durch die Araber, die mit ihrer Flotte die Südküste Kleinasiens heimsuchten, im 9.—10. Jh. erfolgt sein muss[9], blieb das Theater, das im Laufe der Jahrhunderte für Schauspiele, Gladiatoren- und Tierkämpfe[10] und schliesslich für christliche religiöse Zeremonien gedient hatte und durch heftige Erdbebenstösse schwer zu leiden hatte, als eine imposante Ruine stehen. Allmählich bedeckte ein Wald von Lorbeeren und Schlingpflanzen das Innere und

[6] *H. Grégoire*, Recueil des Inscriptions grecques chrétiennes d'Asie Mineure. Fasc. 1 (1922), S. 110, Nr. 317/18.

[7] *A. M. Mansel — E. Bosch — J. Inan*, Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Side im Jahre 1947 (Untersuchungen in der Gegend von Antalya, Nr. 3), S. 70—71, Nr. 20.

[8] *Pauly - Wissowa - Kroll*, Realencyclopaedie der klassischen Altertumswissenschaft XVIII 3, Sp. 376—377 (W. Ruge). *A. M. Mansel — E. Bosch — J. Inan*, a. a. O. S. 14. *X. de Planhol*, De la plaine pamphylienne aux lacs pisidiens (1958), S. 82.

[9] Vgl. *A. M. Mansel — E. Bosch — J. Inan*, a. a. O. S. 15. Anderer Meinung ist X. de Planhol (a. a. O. S. 85) der annimmt, das Side im 12. Jh. von den Seldschuken zerstört worden ist.

[10] Darauf deutet eine ça 1,50 m hohe Mauer, die über dem 0,80 m hohen Steinsockel, der die Orchestra umläuft, errichtet wurde und die die untersten Sitzstufen zugedeckt hat.

verlieh diesem Monument »von Ferne das Aussehen einer Akropole mit bewachsenen Abhängen«.[11]

Wenn die von uns seit dem Jahre 1955 unternommenen Freilegungsarbeiten wegen der Grösse des Baues und seiner Architekturstücke nur langsam fortschreiten, so kann immerhin schon jetzt behauptet werden, dass wir von diesem Monument und seinen verschiedenen Bau- und Restaurationsphasen eine ziemlich anschauliche Vorstellung gewonnen haben. Dieses Bild zu vervollständigen wird in den nächsten Jahren eine der Hauptaufgaben der Sideforscher sein.

La communication fut suivie des remarques de M. *F. J. de Waele*.

[11] *Graf K. Lanckoronski*, Städte Pamphyliens und Pisidiens I, S. 150.

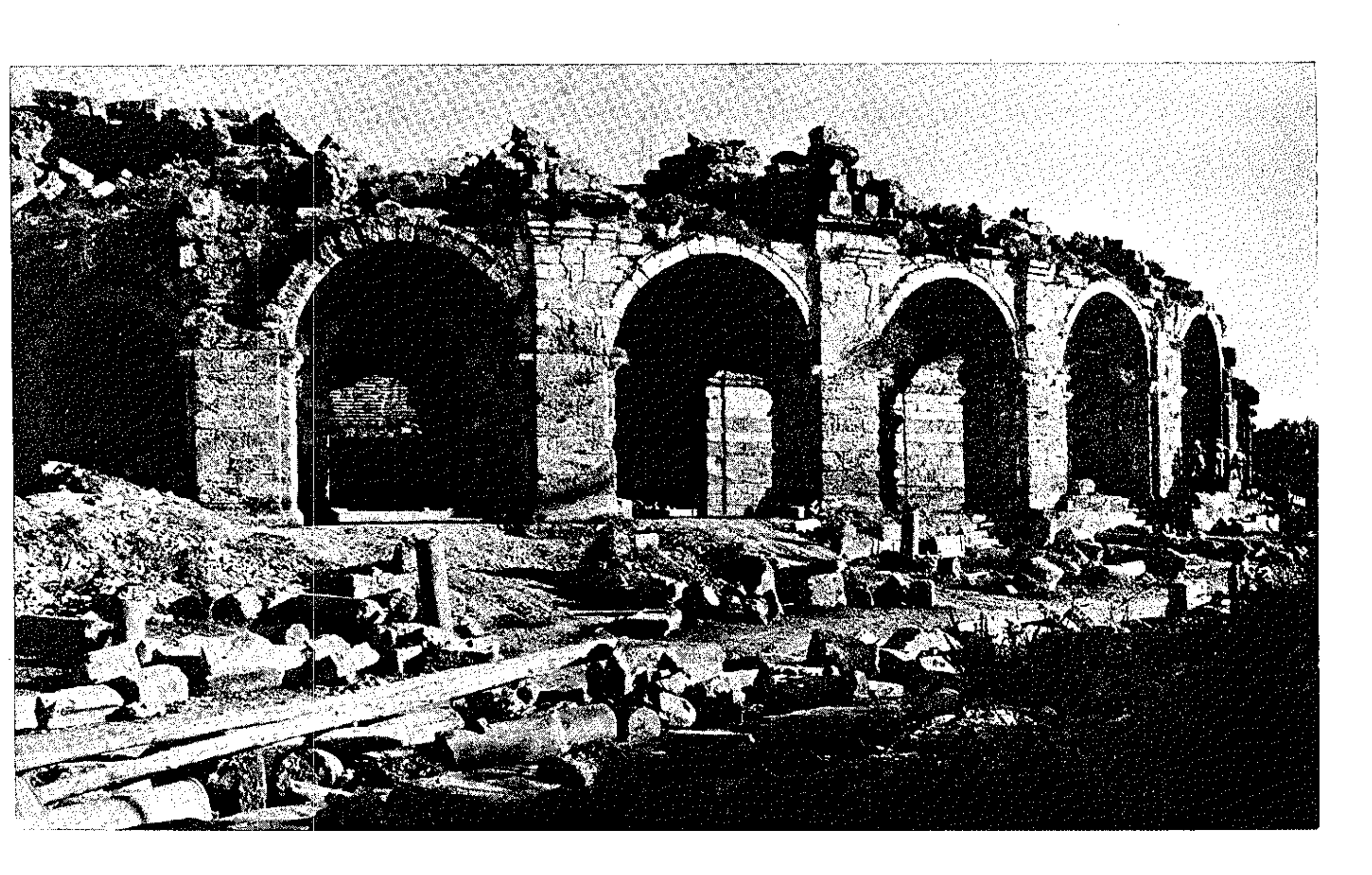


Abb. 1. Die westliche Aussenseite des Theaters von Side.

Nr. 1.



Abb. 2. Die byzantinische Inschrift. Nr. 1 vom Theater in Side.

Nr. 2.



Abb. 3. Die byzantinische Inschrift. Nr. 2 vom Theater in Side.

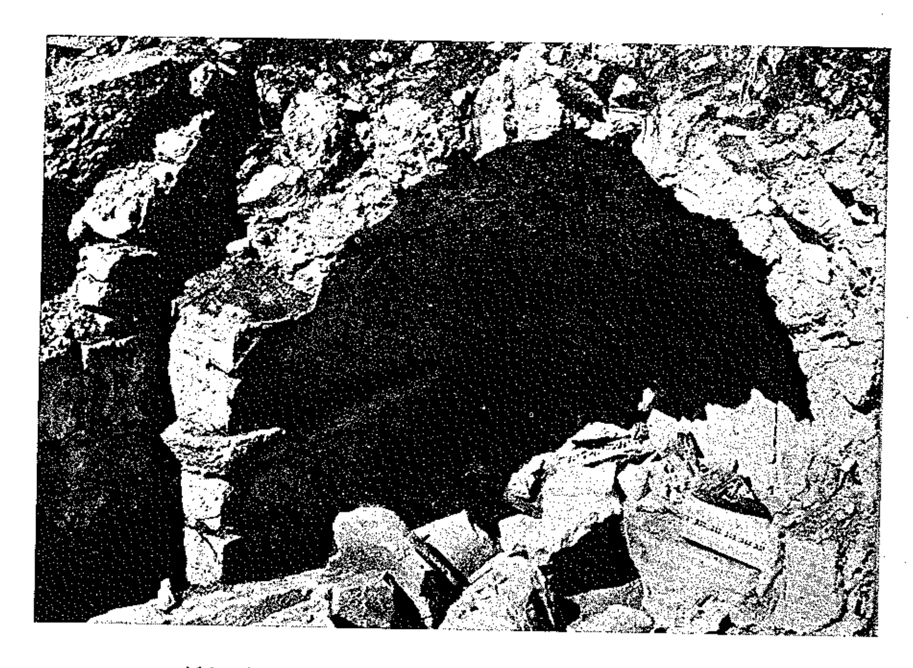


Abb. 4. Byzantinische Kapelle im Theater von Side.

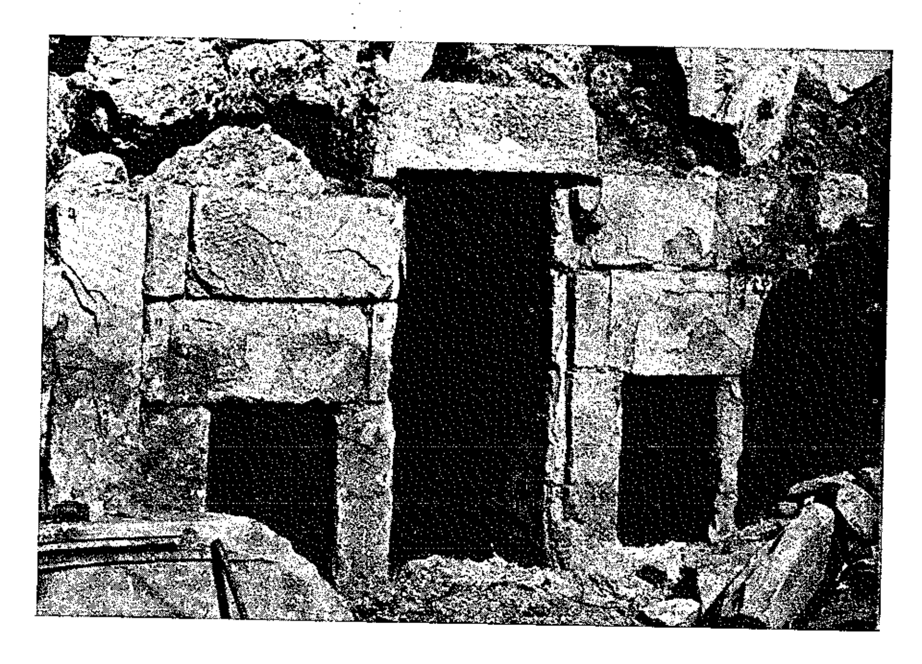


Abb. 5. Die mit Tür und Fenstern verschene Wand vor der byzantinischen Kapelle im Theater von Side.

JOVANKA MAKSIMOVIĆ, Beograd

ÉMAUX ITALO-BYZANTINS EN ITALIE MÉRIDIONALE ET À DUBROVNIK

Le trésor de la cathédrale de Dubrovnik conserve, à côté d'autres pièces d'orfèvrerie, le chef et le bras — reliquaires de Saint Blaise patron de la ville et de l'ancienne république de Dubrovnik. Les reliques sont enchâssées dans un revêtement en or, composé de plaquettes d'or et d'émail et de filigrane d'or. Ces ornements proviennent de différentes époques et ils ont été agencés, tels qu'on les voit à présent, par Francesco Ferro, un orfèvre vénitien qui, en 1694, a ajouté sur le chef-reliquaire aux médaillons d'émail de date plus ancienne, des ornements en forme de fleurs, de feuilles, d'abeilles et de perles, exécutés selon la technique vénitienne de l'orfèvrerie et de l'émail au XVIIe siècle (fig. 1). Le bras-reliquaire a été monté et décoré par le même Francesco Ferro en 1712.

Les médaillons travaillés dans la technique byzantine de l'émail cloisonné sont particulièrement intéressants pour nous. Ce sont, sans nul doute, les parties les plus anciennes de ces reliquaires. Il y en a de carrés et de ronds, de tailles différentes, et 36 au total, sur lesquels sont représentés des figures de saints et des ornements végétaux stylisés.

Il est peu question de ces émaux ragusains dans les ouvrages sur l'art byzantin.[1] Ils ont été publiés en 1935 par Lazar Mirković[2] qui en a donné une description détaillée en les attribuant à diverses époques: début du XIe, fin du XIe et début du XIIe siècle. Il estime que ces émaux sont l'oeuvre d'artistes byzantins, qu'ils ont été faits à Dubrovnik et pour Dubrovnik, et cela à en juger par les figures de certains saints, typiques pour cette ville. Dans les rares

---

[1] *R. Eitelberger,* Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens, Wien 1884, 328—329. *T. G. Jackson,* Dalmatia, the Quarnero and Istria with Cetigne, II, Oxford 1887, 348—354. *G. Gelcich,* Dello sviluppo civile di Ragusa considerato ne suoi monumenti istorici el artistici memorie e studi, Ragusa 1884, 40. *O. M. Dalton,* Byzantine Art and Archeology, Oxford 1911, 527.

[2] *Л. Мирковић,* Реликвијари моштију Св. Влаха. *Dr. V. Novak,* Nota palaeographica de signaturis reliquiarii Sancti Blasii Ragusini, Споменик СКА LXXXI, Београд 1935.

rappels ultérieurs de la publication de Mirković, d'autres auteurs avancent que les medaillons carrés pourraient être du XIIe siècle.[3]

Les émaux ragusains sont de toute façon de remarquables exemplaires de l'émail byzantin cloisonné, non seulement par la technique et la qualité mais aussi par leur style. Les médaillons circulaires ont 3 cm. de diametre et des inscriptions en latin, également exécutées en émail, qui sont absentes pour quatre médaillons d'un travail plus fruste. Les nimbes des saints y sont vert foncé translucide, cernés d'un trait rouge. Les jeunes visages ont des cheveux et des barbes noirs, tandis que les vieux ont des chevelures grises, représentées par une teinte bleue. Les couleurs sont les mêmes pour les médaillons carrés. Les figures y sont des dimensions pareilles que sur les précédents, seulement les champs d'or qui les entourent sont un peu plus grands (4 cm. environ). Ils sont accompagnés d'inscriptions latines gravées dans l'or. Les chitons et les himations sont partout indigo, presque noir, et rouges, sillonnés d'un réseau compliqué de lignes d'or. Le fil d'or ténu ne joue pas seulement le rôle de contour, mais a servi à faire des ornements très fins en spirale, en cercles, etc. sur les draperies — comme dans la peinture de l'art tardif de l'époque des Comnènes. Les médaillons aux ornements rappellent les miniatures byzantines, et en particulier les superbes frontispices du manuscrit de Jacques de Kokkinobaphos, d'ailleurs elles mêmes inspirées par des émaux.

Bien que par leur technique et leur style ces émaux soient byzantins, ils possèdent certains traits distinctifs spéciaux. Tout d'abord les inscriptions sont en latin, ce qu' indique que ces émaux ont été travaillés hors de Grèce, ou, en tous les cas qu'ils étaient destinés à un milieu différent. L'analyse paléographique indique qu'il s'agit du travail de deux scribes du XIIe siècle, probablement, et l'orthographie y compris les fautes, prouve que les exécutans n'étaient pas toujours très lettrés. Ce sont des phénomènes caractéristiques qui se manifestent dans les régions ou deux langues étaient en usages, le grec et le latin, en Dalmatie et en Italie méridionale. Certaines dérogations aux principes iconographiques byzantins indiquent de plus qu'il est question de pays ou s'exerçaient en même temps des influences orientales et occidentales. Une preuve à l'appui est certainement la mitre pointue latine de Saint Blaise que l'on rencontre en Occident depuis la seconde moitié du XIIe siècle (fig. 2). Les attributs de l'iconographie occidentale se voient également dans la forme du pallium de Saint Blaise et saint Zénobe. Ces émaux ont été attribués à Dubrovnik à cause de l'iconographie de quelques saints rattachés à la ville même. Or, ces saints étaient respectés tout autant dans l'Italie méridionale voisine. Par exemple, saints Nérée et Achilée, qui figurent sur ce reli-

[3] *Љ. Караман, Л. Мирковић*, Реликвијари моштију Св. Влаха, Београд 1935 (Приказ), Југословенски историски часопис 1937, 345—346.

quaire, se voient non seulement à Rome, mais aussi dans les productions de l'Italie du sud, comme, par exemple, sur le coffret en ivoire du Victoria and Albert Museum à Londres. Saint Blaise le protecteur de la ville de Dubrovnik était très vénéré en Italie, et il apparait dans les noms des églises et des chapelles rupestres italiennes, à San Biagio près de Brindisi, San Biagio près de Castellamare, etc.[4] Les médaillons carrés représentent les apôtres (9 en tout, trois médaillons avec les apôtres manques) (fig. 3, 4, 5) et quatre saints: Blaise, Laurent, Nérée et Achilée (fig. 6, 9). Sur les médaillons circulaires on voit le Christ et le Prodrome, les deux de la Déisis, l'archange saint Michel (fig. 10) et les saints Blaise, Pierre (fig. 7) André, Jean l'Evangeliste et Zénobe (fig. 8). Le troisième groupe de médaillons, dont la technique est primitive, représentant le Christ et la Vierge de la Déisis, ainsi que deux saints non identifiés. Ils sont assez mutilés et on peut voir que la pâte en est grossière. L'émail n'est pas translucide et fin comme sur les précédents. Tous les nimbes sont turquoise. Il nous semble bien qu'on peut rapprocher ces médaillons de quatre autres saints figurés également sur des médaillons en émail avec les inscriptions latines (S. Petrus), qui sont originaires d'Italie et datent du XIIe siècle, aujourd'hui au musée de Baltimore[5] (fig. 11). Ces quatre derniers médaillons à Dubrovnik devaient vraisemblablement appartenir à une autre composition et ont été rajoutés au moment où le reliquaire a été monté.

Ces quatre pièces mises à part les autres constituent un ensemble iconographique et stylistique. En plus de la Déisis (le Christ, la Vierge et Saint Jean), avec les archanges (dont seul subsiste Saint Michel), il y a une série d'apôtres avec quelques saints en plus. Le fait que certaines figures se répètent n'a rien qui surprenne, (saint Blaise, saint Pierre). Sur le coffret d'ivoire déjà mentionné de Londres, pour ne pas chercher un autre exemple, qui est pourtant un ensemble homogène, Matthieu apparait deux fois et avec des inscriptions différentes. Les flottements de l'orthographie, caractéristiques pour les zones bilingues, se manifestent également dans les émaux dont nous parlons.

De telles séries de portraits de saints ont été exécutées sur les brodures de précieuses icones byzantines et sur des plats de reluire, comme on en connait plusieurs exemplaires, par exemple à Venise ou à Capoue, dont nous parlerons plus tard. Nous aurions tendance à croire que c'était précisement la destination première de ces émaux ragusains. Malheureusement, il nous manque les compositions centrales, qui, cependant, peuvent être facilement imaginées en partant des exemplaires connus ailleurs. Interprétés ainsi ils deviennent plus compréhensibles. Plus tard au moment de

[4] *E. Bertaux*, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904, 139—141, 247—243.

[5] Early christian and byzantine Art, Exhibition held of the Baltimore Museum of Art, Baltimore 1947, T.LXIX, 529.

l'agencement des reliquaires, chef et bras, ces émaux ont été pris de l'icone ou du livre, alors déjà endommagés, pour servir une seconde fois.

Les plats de reliure de Capoue en sont très proches aussi bien par la conception de la forme que du style. Déjà E. Bertaux considerait que ces plats était le seul produit d'orfèvrerie que l'on pouvait attribuer à l'école bénédictine de l'Italie méridionale, et que les émaux des croix de Gaète, Naples et Cosenza avaient des similitudes avec les plats.[6] Sur ces plats de reluire de Capoue on voit des médaillons au centre (d'un côté le Christ en Majesté, de l'autre la Crucifixion avec la sainte Vierge, saint Jean et deux anges) et autour d'eux une série d'apôtres et de saints alternant, en émail, avec des rouleaux et des codex dans les mains (fig. 12, 13). Des plats sont datés avec certitude du XIIe siècle, entre la canonisation de Thomas Becket en 1173, représenté sur un des médaillons et popularisé en Italie à l'époque d'Alfanus, archevêque de Capoue qui mourut en 1182. Les médaillons de Capoue ont des analogies avec ceux de Dubrovnik: ils sont de 4 cm. environ et les figures ont partout les mêmes dimensions, et pour les médaillons carrés le champ d'or où sont gravées les inscriptions est plus grand. Les nimbes sont vert émeraude à pourtour rouge. Les autres tons qui prédominent sont le turquoise, le bleu foncé et le rouge. Le linéarisme est très accentué dans un jeu compliqué de fils d'or qui ne decrivent pas les formes, mais les brisent souvent en détails maniéristes. Sans entrer plus avant dans l'analyse des émaux de Capoue et de leurs rapports stylistiques avec la peinture de l'art tardif du temps des Comnènes (surtout avec les mosaiques siciliennes)[7], nous pouvons constater une grande similitude avec les émaux de la cathédrale de Dubrovnik et les attribuer au même milieu et au même atelier. La célèbre croix de Cosenza[8] pourrait peut être également être rattachée à ce groupe. Le Christ sur le trône de cette croix et le même motif sur les plats de reliure de Capoue présentent les mêmes caractères de style. Il en ainsi également pour les autres figures — les évangelistes sont exécutés en arabesques d'or linéaires.

Il serait séduisant d'accroître ce groupe par d'autres specimens encore: les émaux de la croix de Naples (fig. 14), de la croix de Gaète, dela mitre de Scale près de Ravello. Les divers auteurs les ont jugés de diverses manière: Morassi leur adjoignait les émaux de Chiavenna et les rapprochaient des plats de reliure de Capoue; Lipinsky, rejetant les exemplaires de Chiavenna attribuaient tous

[6] *E. Bertaux*, op. cit., 178—183; A. Morassi, Antica oreficeria italiana. Milano 1936, no 8—9, fig. 29—30; *Y. Hackenbroch*, Italienisches Email des frühen Mittelalters, Basel 1938, 58—61; *M. Ross* (Byzantine Art a european Art, Athens 1964, N° 476), pense que leur provenance est à Monte Cassino).

[7] *O. Demus*, The mosaics of norman Sicily, London 1950.

[8] *A. Grabar*, L'art byzantin, Génève 1953, 190, fig. 188, 189. *D. T. Rice*, The Art of Byzantium, London 1959, 329, T XXIV, fig. 170.

les autres au ateliers sicilo-normands[9], etc. Cependant, à notre avis, tous ces émaux possèdent certaines particularités qui les différencient du groupe nettement déterminé dont font partie les pièces de Dubrovnik, Capoue et Cosenza.

En reliant ces objets d'art aux centres bénédictins de l'Italie méridionale, dont la technique de l'orfèvrerie et de l'émail était connue depuis le temps de l'abbé Desiderius, qui avait emmené, entre autres, des orfèvres de Constantinople, on pourrait établir certaines caractéristiques qui leur sont communes et déterminer les traits distinctifs de leur style de leurs ateliers qui les mettent à part des émaux de Venise et de Sicile, définis déjà avec plus de précision. De cette manière on pourra constituer un troisième groupe d'émaux originaires d'Italie du courant du XIIe siècle, d'une époque donc ou cet art avait commencé à décliner à Byzance.

[9] *A. Lipinsky*, L'arte orafa normanno—sicula, Rasegna mediterranea, Palermo 1954, vol. II, no. XII; *A. Morassi*, op. cit. no. 10, fig. 31—33, 63, no. 14, fig. 40.

Fig. 1. Chef — reliquaire de Saint Blaise, trésor de la catédrale, Dubrovnik.



Fig. 2. Saint Blaise, émail cloisonné, chef — reliquaire de Saint Blaise, trésor de la cathédrale, Dubrovnik.



Fig. 3. Saint Pierre, émail cloisonné, chef — reliquaire de Saint Blaise, trésor de la cathédrale, Dubrovnik.



Fig. 4. Saint Jacob, émail cloisonné, chef — reliquaire de Saint Blaise, trésor de la cathédrale, Dubrovnik.



Fig. 5. Saint Matthieu, émail cloisonné, chef — reliquaire de Saint Blaise, trésor de la cathédrale, Dubrovnik.



Fig. 7. Saint Pierre, émail cloisonné, chef — reliquaire de Saint Blaise, trésor de la cathédrale Dubrovnik.



Fig. 6. Saint Laurent, émail cloisonné, bras — reliquaire de Saint Blaise, trésor de la cathédrale, Dubrovnik.



Fig. 8. Saint Zénobe, émail cloisonné, chef — reliquaire de Saint Blaise, trésor de la cathédrale, Dubrovnik.



Fig. 9. Saints André et Nerée, émaux cloisonnés, bras — reliquaire de Saint Blaise, trésor de la cathédrale Dubrovnik.



Fig. 10. Saint Michel, émail cloisonné, chef — reliquaire de Saint Blaise, trésor de la cathédrale, Dubrovnik.

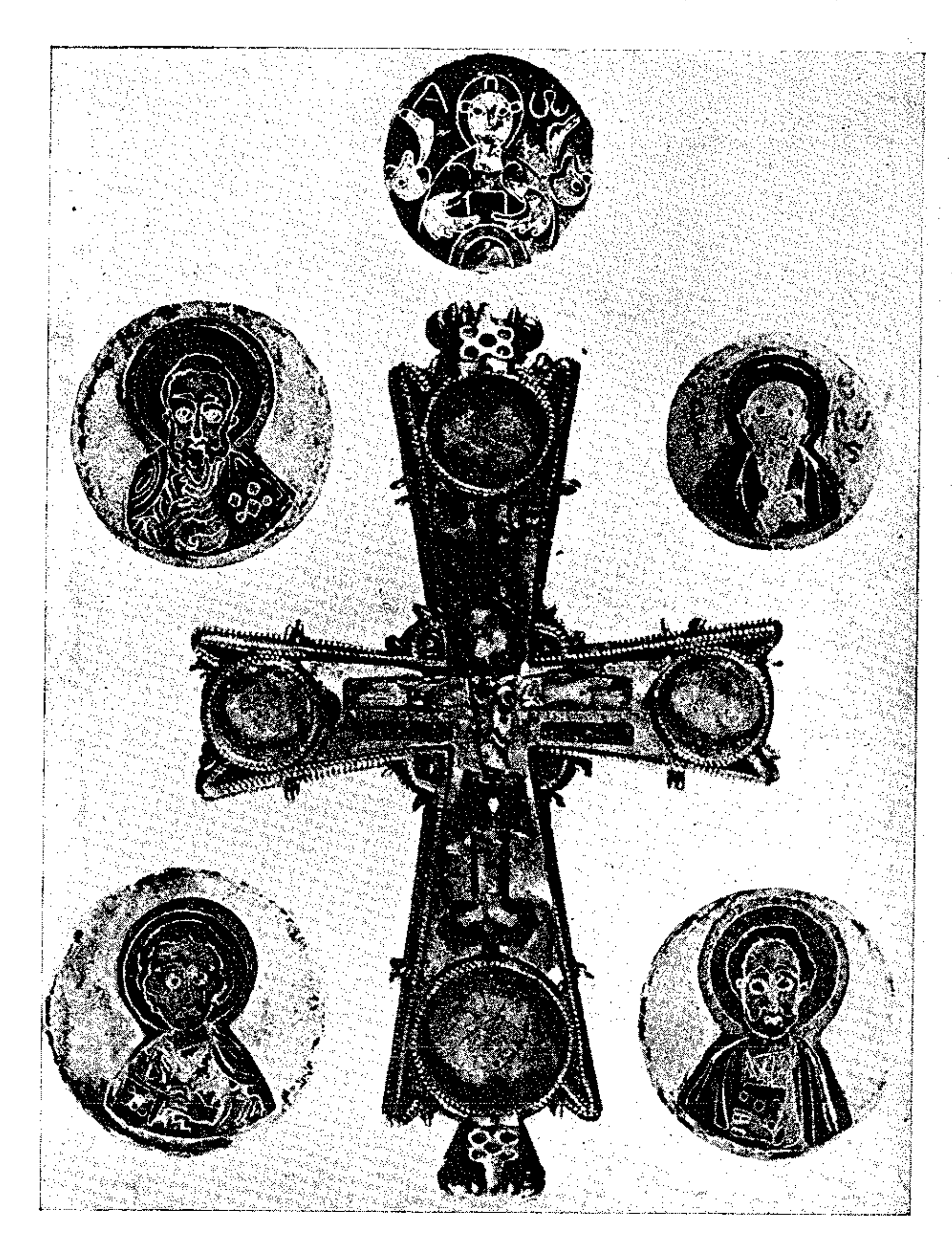


Fig. 11. Emaux cloisonnés originaires d'Italie, Musée de Baltimore.

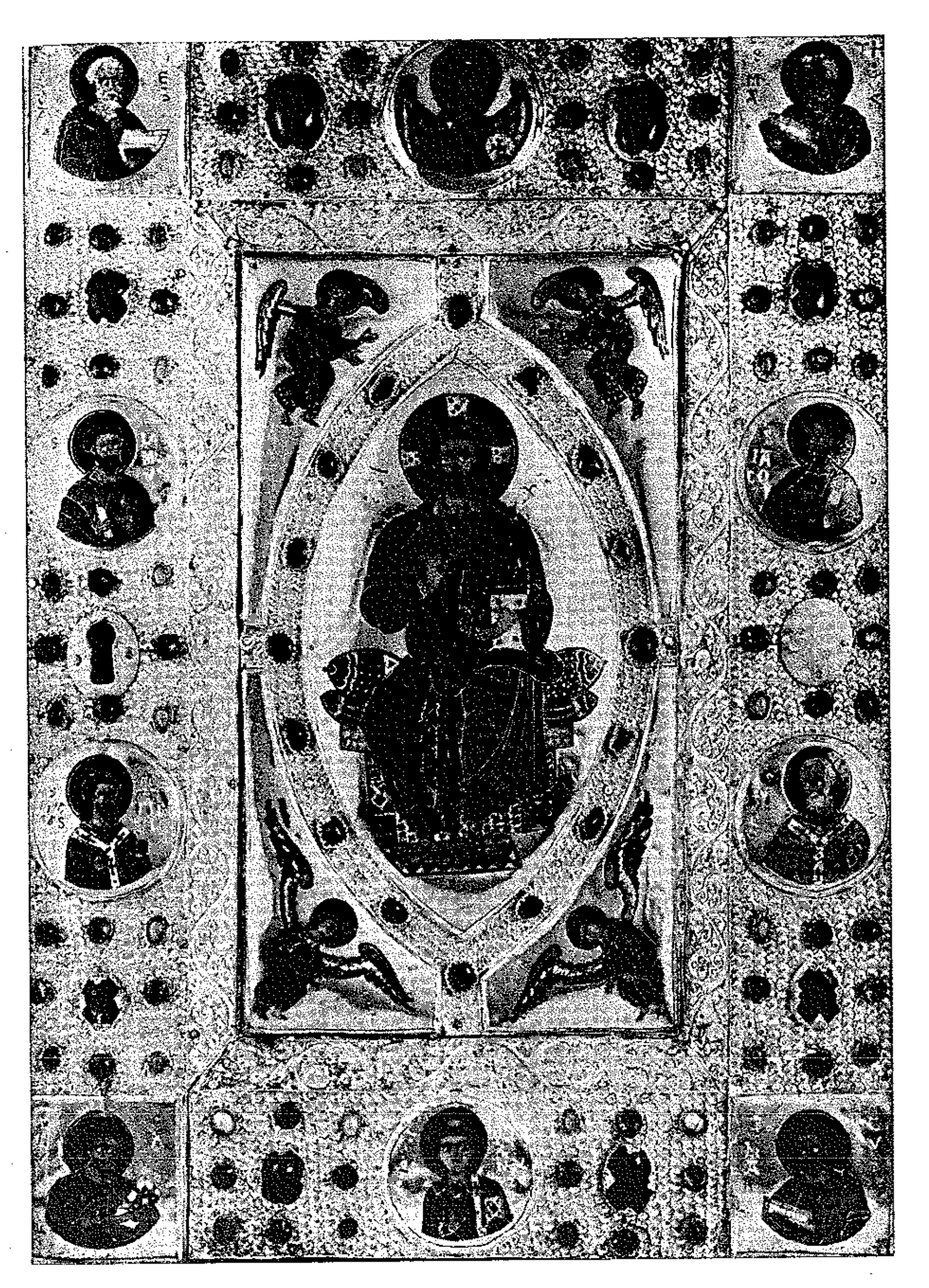


Fig. 12. Plat de reluire, trésor de la cathédrale, Capoue.

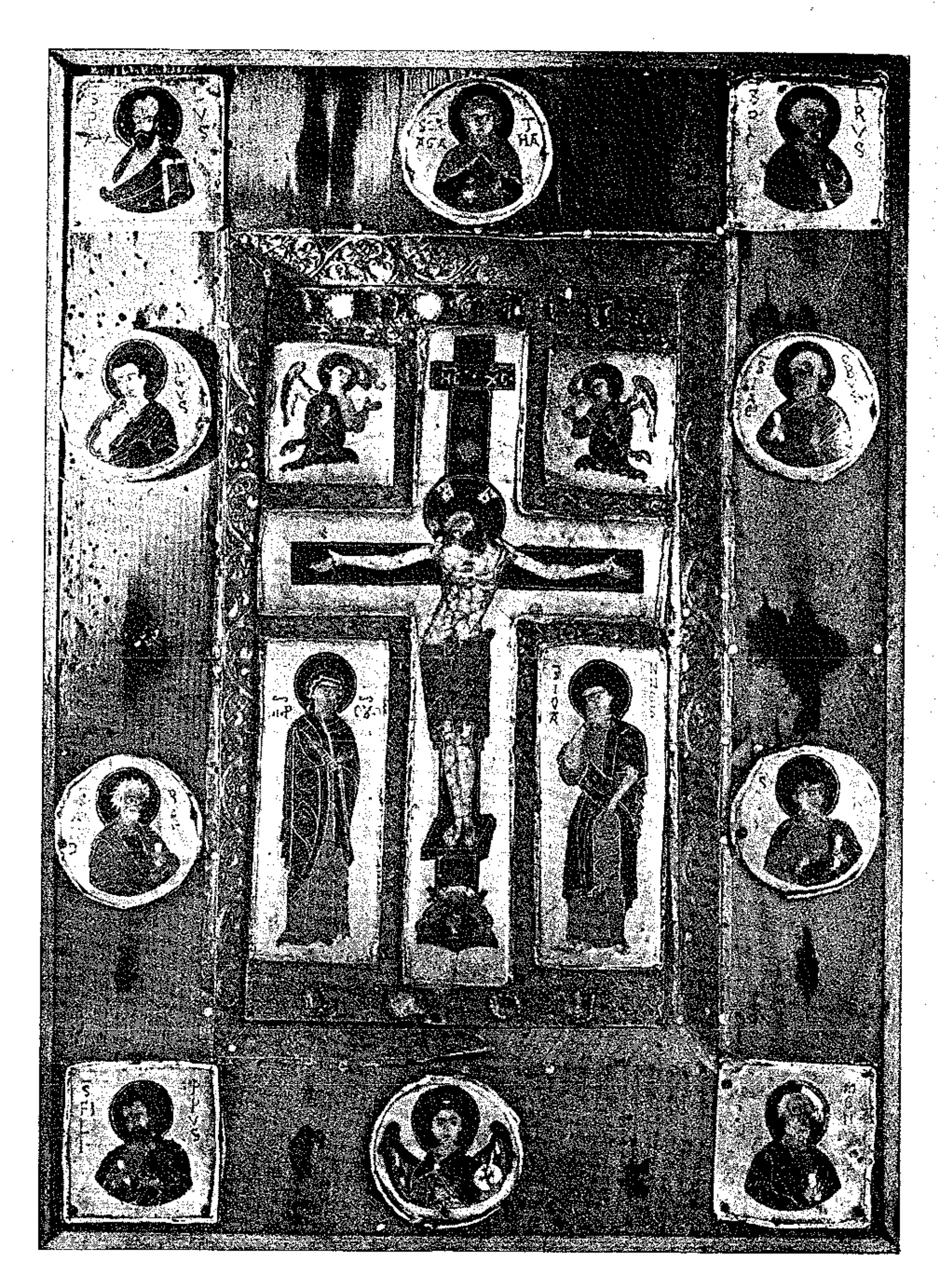


Fig. 13. Plat de reluire, trésor de la cathédrale, Capoue.



Fig. 14. Saint Marc, émail cloisonné, croix en or, trésor de la cathédrale, Naples

DEJAN MEDAKOVIĆ, Beograd

DIE ITALO-KRETISCHE MALEREI UND DIE SERBISCHE GRAPHIK DES 16. JHS.

Die sogen. italo-kretischen Ikonen, die man in kirchlichen, privaten und öffentlichen Sammlungen in Jugoslavien finden kann, sind bislang noch nicht hinreichend bekannt und untersucht. Immerhin steht schon jetzt fest, dass es sich um eine nicht unerhebliche Anzahl handelt und dass zudem — wie auch Lazar Mirković konstatiert hat — verschiedentlich bei uns auch erstklassige italo-kretische Meister vertreten sind, wovon auch die derjetzige, mit dem XII. Byzantinistenkongress verbundene Ikonenausstellung in Ohrid ein Zeugnis ablegt. Erst nach der Herausgabe eines Korpus dieser italo-kretischen Ikonen wird es möglich sein, auch auf die sehr interessante Frage nach ihrem Einfluss auf die serbische Kunst, insbesondere auf die Monumentalmalerei und die Ikonenmalerei, eine Antwort zu geben. Hier werden wir uns darauf beschränken, lediglich hauf ein Detail hinzuweisen, das die unzweifelhafte gegenseitige Beeinflussung der sogen. italo-kretischen und der serbischen Kunst bezeugt, ein Detail das vielleicht auf eine deutliche Spur ihrer gegenseitigen Durchdringung hinlenkt. Es handelt sich um den Einfluss, den die sogen. italo-kretische Ikonenmalerei auf die Graphik jener serbischen Bücher ausgeübt hat, die in Venedig gedruckt wurden, wo während des 16. Jhs. Druckereien tätig waren, die von jenen serbischen Flüchtlinger gegründet und geleitet wurden, die nach dem Fall Montenegros im Jahre 1499. auf venezianischen Boden Zuflucht gefunden hatten. Der bedeutendste Platz unter ihnen kommt dem Vojvoda Božidar Vuković zu, dessen Druckerei ihr erstes Buch — ein Missale — schon am 7. Juli 1519 druckt. Bis 1540 hat die Druckerei dieses unternehmungslustigen Flüchtings eine ganze Reihe serbischer gottesdienstlicher Bücher gedruckt; zwei von ihnen sind für unsere Untersuchung besonders interessant: ein 1536 vollendetes Gebetbuch und ein Feiertags Minäus von 1538, beide mit einer grossen Zahl von interessanten Holzschnitt-Illustrationen. Da die Kolophone erhalten sind, ist uns auch der Graveur bzw. der Drucker bekannt, der für diese venezianische Druckerei des Vuković arbeitete. Im Ko-

lophon des Gebetbuches wird der Archidiakon Mojsije erwähnt, »aus dem serbischen Lande stammend, aus dem Ort namens Budimlje« (»ot serbskije zemli otečestvom že ot mesta naricaemogo Budimlja«), und sein Name erscheint auch im Kolophon des Minäus von 1538. Aus den erhaltenen Kolophonen der anderen Bücher des Vuković wissen wir von einigen weiteren Graphikern und Druckern; und es ist durchaus kein Zufall, dass es sich durchweg um serbische Mönche handelt, die bereits seit der Tätigkeit der ersten serbischen Druckerei (in Cetinje von 1493 bis 1496) sehr schnell die Drucktechnik in ihr künstlerisches Schaffen einbezogen.

Sehr interessant, fast ungewöhnlich, ist in dem Sammelband von 1536 eine Illustration, die Christus mit dem Schweisstuch darstellt, also ein ganz apokryphes Thema illustriert, das seit dem Mittelalter als Lektüre beliebt war. Auch der serbischen Monumentalmalerei war es bekannt; so werden in der Malerei von Matejča in drei Szenen Ereignisse dargestellt, die mit dem bekannten Brief des Königs Abgar und der sogen. Antwort Christi, d. h. mit der Übersendung des Tuches mit dem Antlitz Christi, in Verbindung stehen. In Vukovićs Sammlung ist die Szene bis zum Aussersten vereinfacht, auf nur zwei Personen reduziert, auf Christus und den Boten. Unseres Wissens hat diese Art der Darstellung in unserer und der balkanischen Malerei überhaupt keine Parallele. Es ist ohne zweifell, dass sich die besten Parallelen doch in irgendeiner Ikone einer griechisch-venezianischen Werkstatt finden werden, die unserem Graveur als Vorlage dienen konnte.

Wesentlich sicherere Schlussfolgerungen können aus der Darstellung der Geburt der Mutter Gottes gezogen werden, die im Minäus von 1538 erscheint, einem an sich häufigen Thema der Mittelalterlichen serbischen Malerei. In ikonographischer Hinsicht zeigt Vukovićs Darstellung gewisse Abweichungen von allen aus der serbischen Monumentalmalerei bekannten Beispielen. Vor allem vollzog der Graphiker eine Vereinigung verschiedener Teile dieses Themas, z. B. der Liebe des Joakim und der Anna mit der des Engels, der Joakim die Nachricht bringt, dass er Vater werden wird. Alle diese Details, die in der Malerei getrennt dargestellt werden, sind in dieser Illustration an einem Ort zugleich dargestellt. Grosse Ähnlichkeit mit unserer Gravure hat die gleiche Szene in den Fresken in Molivoklisija von 1536. Das zentrale Motiv der Anna mit den Frauen ist ähnlich bearbeitet, architektonische Umgebung, Raum und Anordnung der Figuren sind die gleichen.

Sehr karakteristisch ist die Darstellung der Einführung der Gottesmutter, ebenfalls in der Monumentalmalerei häufig. Unter dem Baldachin steht der Priester Zacharias, beide Hände der Mutter Gottes entgegenstreckend. Hinter der Mutter Gottes sind Joachim und Anna und hinter ihnen Jungfrauen mit brennenden Kerzen. Diese Szene weicht erheblich ab von der Art ihrer Darstellung bei unseren mittelalterlichen Meistern. Die Grundanordnung

der Figuren gehört — wenn auch etwas reduziert — sicher de Monumentalmalerei an. Doch decken sich die Parallelen nur teilweise mit Vukovićs Gravure. Die beste Entsprechung haben wir in der Athosmalerei gefunden, z. B. im Kloster St. Paul in der Georgskapelle, deren Fresken 1555 gemalt und demnach fast gleichzeitig mit unserer Illustration sind. Die gegenseitige Ähnlichkeit kommt voll zum Ausdruck, wenn man — ausser der Anordnung der Figuren — die Figur der Jungfrau hinter dem hl. Joakim vergleicht, die in beiden Bildern ein fast identisches Spiel der Falten des Gewandes aufweist. Von der Monumentalmalerei ging dieses Thema auch in die Ikonenmalerei über, unter deren Einfluss offenbar auch unsere serbische Gravure entstand.

Die Ikone der fünf Märtyrer, die von der orthodoxen Kirche am 13. Dezember gefeiert werden, entstand ebenfalls unter Anlehnung des Ikonenmalers an die Monumentalmalerei. Ausscheinend stand jener Typ der Ikone, der die Märtyrer in einer Reihe in Frontalstellung zeigt, auf dem Athos in besonderer Achtung und breitete sich von dort auf den übrigen orthodoxen Raum aus. Ohne uns in tiefere Analogien einzulassen, weisen wir nur auf eine Ikone von Chilandar hin, die diese Martirer darstellt und von prof. Radojčić ins 15. Jhr. datiert wird.

Sehr gutte Athos-Parallelen gibt es auch für die Darstellung der Geburt Christi in Vukovićs Minäus. Diese Gravure ist fast identisch mit der Freske der Geburt Christi aus dem J. 1555 im Kloster des hl. Paul, nur ist die Zeichnung dort umgekehrt und schwächer. Ähnlichkeiten kann man auch bei einigen späteren sogen. italokretischen Ikonen in unseren Kirchen finden, ebenso wie in den Werken des Ikonenmalers Michael Damaskinos. Als Beispiel führen wir die Ikone der Geburt Christi in der Kirche der Hl. Sergius und Bachus in Podi bei Herceg Novi an; man kann auch den Zentralteil eines Triptichos erwähnen, den Bettini ins 17. Jh. datiert. Es fällt auf, dass in Vukovićs Illustration ausser der serbischen auch eine griechische Inschrift erscheint, was ein weiterer Beweis dafür sein könnte, dass unser Graveur irgendeine italokretische Ikone als Vorlage hatte. Dies umso mehr, als die serbische Inschrift offensichtlich nachträglich eingefügt ist und dabei Druckbuchstaben verwandt wurden. Ausserdem ist das Detail des Hornblasens ein bekanntes Motiv der latinogriechischen Ikonographie. Soweit uns bekannt ist, findet sich das früheste Beispiel für dieses Motiv in den Mosaiken des Pietro Cavalini in der Marienkirche in Trastavere.

Auch für die Gravuren der Verklärung Christi und der Himmelfahrt Mariä kann man gute Parallelen im Bereich der sogen. italokretischen Kunst finden. Im ersten Fall weisen wir auf die fast identische Ikone der Verklärung hin, die Millet veröffentlicht hat, sowie auf das gleiche Thema in der Malerei von Molivoklisija von 1536, während für Mariä Himmelefahrt an das entsprechende Fresko in St. Paul auf dem Athos erinnert werden darf. In der

Ikonenmalerei selbst findet sich eine gute Parallele in einer ins 15. Jh. datierten Ikone der Himmelfahrt Mariä in der Sammlung des Belgrader Nationalmuseums, sowie in einer im 16. Jh. vom Hieromonachus Philipp gearbeiteten Himmelfahrtsikone in der Sammlung Benaki in Athen.

Entsprechungen zur sogen. italokretischen Kunst kann man auch in anderen Gravuren in serbischen Drucken des 16. Jhs. finden, und zwar ausschliesslich in den in den serbischen Druckereien in Venedig gedruckten Büchern. So wurde kürzlich ein bislang unbekanntes Variantenexemplar von Vukovićs Oktoich (5.—8. Stimme) aus dem J. 1537 entdeckt, an dessen Ausarbeitung die Geistlichen Teodosije und Genadije beteiligt waren, beide Mönche aus dem Kloster Mileševo und aus dem nahegelegenen Prijepolje gebürtig. In diesem Oktoich erscheint z. B. eine Darstellung der Auferweckung des Lazarus, die den Darstellungen dieses Themas in der Athosmalerei, z. B. im Lavrakloster (1535), in Dionysiu (1347), St. Paul (1555) und Dochiaron (1568), sehr ähnlich ist. Auch in der sogen. italokretischen Ikonenmalerei gibt es Ikonen, die der serbischen Gravure in Oktoich sehr ähnlich sind, z. B. eine Ikone von der Auferweckung des Lazarus, die 1585 der Ikonenmaler Johann von Cypern gemalt hat. Auch für die Gravure von Christi Himmlefahrt muss man die Vorlage wohl in der sogen italokretischen Ikonenmalerei suchen, wo wir bereits in der 2. Hälfte des 15. Jhs. und während des 16. Jhs. gute Parallelen für sie finden. Beispielshalber erwähnen wir die Komposition der Deisisikone mit den Feiertagsikonen, die von Nikola Rico, dem Sohn des Meisters Andrija stammt (Museum der alten orthod. Kirche in Sarajevo) und die Ikone der Himmelfahrt Christi im Museum Benaki, eine Arbeit des Zografos Emanuil Zanfurnari. Anderseits können wir hinsichtlich der Gravure von der Herabsendung des Hl. Geistes konstatieren, dass uns die besten Entsprechungen auf den Athos hon weisen: erwähnen wir etwa die gleiche Szene in der Malerei der Lavra (aus dem J. 1535) oder auf der Nordwand des Kirchenschiffes in Protaton, deren Malerei aus der Zeit um 1540 stammt.

Auch in den von anderen serbischen Druckereien in Venedig verwandten Illustrationen erscheinen Elemente, die diese unsere Graphik mit dem Bereich der sogen. italokretischen Kunst verbinden. Nur am Rande führen wir, beispielshalber, die aussergewöhnliche Gravure der Hl. Dreifaltigkeit an, die im Gebetbuch von 1560 erscheint, das in der venezianischen Druckerei des Vićenz Vuković gedruckt wurde. Diese Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit in Form Abrahams Gastfreundschaft weiss Ähnlichkeiten mit dem Fresko im Nartex der Kirche in Dionysiu, besonders aber mit dem in Dochiaron auf.

Die Beispiele, die wir — mehr zur Illustration denn als endgültige Lösung dieses interessanten Problems — angeführt haben, erlauben unseres Erachtens die Schlussfolgerung, dass im 16. Jh. in der serbischen graphischen Kunst Elemente eines serbischvenezianischen Stils als besondere Variante und mit eigenen Darstellungseigentumlichkeiten erscheinen. Die Charakteristika dieses Stils bestehen unseres Erachtens darin, dass die Ikonographie orthodox ist und, wie wir gesehen haben, sehr oft der des Athos entspricht, mit nur gelegentlicher Beimischung von Italianisieren, und zwar in unwesentlichen Punkten. Gerade dieser Umstand, wie auch die zahlreichen Paralellen aus dem Bereich der italokretischen Kunst, ermöglich die Schlussfolgerung, dass die von serbischen Meistern in Venedig entwickelte serbische Graphik in enger Abhängigkeit von jenen Strömungen der byzantinischen Kunst stand, die in der Wissenschaft bislang als italokretische Kunst bezeichnet und untersucht wurden. Zieht man in Betracht, dass die volle Entwicklung dieser sogen. italokretischen Kunst gerade in das 16. Jh. fällt und dass sie sich, wie Lazarev konstatiert hat, in stilistischer Hinsicht an den späten Konstantinopoler Klassizismus und die byzantinische Ikonenmalerei des 14. und 15. Jhs. anlehnt, so wird auch die Frage des konservativen Charakters der in Venedig entstandenen serbischen Gravuren klarer. Aus politischen Gründen von einer intensiveren Kenntnis und Nachahnung jener Kunst abgeschnitten, die in der serbischen Heimat unter türkischer Herrschaft lebte, entlehnten die serbischen Gravure ihre künstlerische Inspiration und ihre Vorlagen leicht aus jener spätbyzantinischen Kunst, die auf venezianischen Boden lebendig war und in der erst im Laufe des 17. und 18. Jhs. in entscheidenderen Masse westliche Einflüsse erscheinen.

Von diesen Entlehnungen zeugt auch eine wertvolle Notiz aus dem Jahre 1520, die angibt, dass Vojvoda Vuković Ikonen gekauft habe, die »nach altem Brauch griechischer Maler« gemalt seien, ebenso wie seine Verbindungen mit San Giorgio dei Greci die vom Manolis Chatzidakis entdeckt wurden. Und während anderseits auf dem Balkan die Kunst des erneuerten Patriarchats von Peć (1557) blühte, die in stilistischer Hinsicht an früherer Strömungen der serbischen Kunst anknüpfte, kannten im peripheren Venedig die isolierten serbischen Emigranten nicht dem Druck der Handelsware widerstehen, wie es die sogen. italokretische Ikone war. Wenn einmal festgestellt wird, dass der Einfluss dieser Kunst auf die serbische Kunst auf dem Balkan von sekundärer Bedeutung ist — und allem Anschein nach ist das der Fall — so bleibt ihre Bedeutung für die Entwicklung der in Venedig gearbeiteten Graphik. Auf diesem indirekten Weg erscheinen Elemente der sogen. italokretischen Kunst später noch einmal in unserer Kunst, und zwar in jenen schweren Zeiten nach den österreichisch-türkischen Kriegen zu Ende des 17. Jhs., als die bescheidenen serbischen Buchilluminatoren, sogar bis zu Mitte des 18. Jhs., Vuković's illustrierte Bücher als Vorlage suchen. Der Stil des 16. Jhs. lebt damals im rustikalen Kopieren wieder auf, in jener Zeit, in der sich bei den Serben die Barockkunst zu entwickeln begann.

Ont pris part à la discussion: M. *M. Chadzidakis.*

ARTHUR H. S. MEGAW, Athens

TWELFTH CENTURY FRESCOES IN CYPRUS

The establishment in Cyprus of Alexius I's headquarters for operations on the Syrian coast underlines the strategic importance of the Island after the Seljuk invasions and the arrival of the Latins in the Levant, and the closer links with the capital that flowed from it cannot have been restricted to the administrative sphere. Reputable traditions connect Alexius with the foundation of the great monastery of Kykko, and Manuel with that of Machaeras. Conditions were such that it is not unreasonable to expect in the modest twelfth century monuments surviving in this distant Island a fairly close reflection of metropolitan art. In fresco-painting links with current practice in the sphere of Byzantium seem to have subsisted even after the Despot Isaac's secession in 1185. For, as Professor Lazarev observed in his report to this congress,[1] a certain kinship exists between the late twelfth century paintings of Macedonia and the contemporary cycle at Lagoudera in Cyprus,[2] which was completed in December 1192, a few months after the establishment of Guy de Lusigna in the Island.[3]

The frescoes in this church share with those at Kurbinovo (1191) and in the church of the Anargyroi in Kastoria a mannered drapery treatment employing strange serpentine folds and inflated trails and, in the painted ornament, a predilection for tightly vermiculated arabesques. The specimen of this type of ornament from

[1] *В. Н. Лазарев*, Живопись XI - XII веков в Македонии, XII[e] Congrès International des Études Byzantines, Ochride 1961, Rapports, pp. 129-130. Cf. *E. Kitzinger*, The Mosaics of Monreale (Palermo, 1960), p. 78.

[2] *A. Stylianou*, „Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Λαγουδερά, Κύπρος", Πεπράγμενα τοῦ Θ'. Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Ι (Ἑλληνικά, Παραρτ. 9 [Athens, 1955]), pp. 458-467 and pls. 142-157. See also for colour reproductions of the dome frescoes and details of the Nativity, Cyprus: Byzantine Mosaics and Frescoes (New York, 1963), pls. XIV—XVIII, a publication hereafter referred to as Cyprus BMF.

[3] For the dated inscription see *W. H.* and *G. Buckler*, „Dated wall-paintings in Cyprus", Annuaire de l'Institut de Philosophie et d'Histoire Orientales et Slaves, VII, pp. 48f; *A.* and *J. Stylianou*, „Donors and dedicatory inscriptions, supplicants and supplications in the painted churches of Cyprus", Jahrbuch der Österreichischen Byz. Gesellschaft, IX, 1960, p. 101.

the Lagoudera church illustrated in fig. 10 may be compared with that surrounding St. Euplus at Kurbinovo.[4] But these common elements are accompanied in the case of the Cypriot church by a sophisticated elegance of style, which is less in evidence in its Macedonian contemporaries. If, for example, the Archangels in the latter are compared with the Michael in the conch of the Lagoudera apse (fig. 14), the head of this Michael, like those of the angels in the dome (fig. 11) and elsewhere in this church,[5] is seen to lack that rugged quality of the heads of their Macedonian equivalents which they clearly owe to local talent.[6] The more refined faces in the Cypriot church and the employment there for the Pantocrator and other representations of Christ[7] of a type in advance of its Macedonian contemporaries[8] cannot be ascribed to local Cypriot tradition, but rather to the presence of a master trained in a Constantinopolitan school.[9] In that case the affinity of his work in drapery treatment and other respects with the late twelfth century Macedonian frescoes would be explained; for these also, even though they be the work of local masters, must reflect the art of the capital, not only by descent from Nerezi but also to some extent directly, by the influence of the metropolitan styles of their own time. At Lagoudera, such assistance as the anonymous master had from local painters who doubtless worked on the single figuers of saints (fig. 4), was well integrated with his own conception, and this has imposed an exceptional unity on the whole decoration.

By contrast, the approximately contemporary frescoes in the rock-cut hermitage or *enkleistra* of St. Neophytus are the piecemeal work of several hands. The *Enkleistos* himself recorded that his cell was painted in 1183,[10] which is confirmed by an inscription

[4] *Лазарев*, op. cit., fig. 35. Compare the similar spandrels in the Kastoria church: *S. Pelekanides*, Καστορία, I (Thessaloniki, 1953), pls. 11a and 22.

[5] *Stylianou*, op. cit., pls. 146, 1 (Annunciation) and 149 (Baptism); *G. A. Soteriou*, „Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου", Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, 1953-54, p. 88, pl. 1 (angels accompanying the Arakiotissa).

[6] Kurbinovo: *Лазарев*, op. cit., fig. 34; and *A. Nikolovski*, The Frescoes of Kurbinovo (Belgrade, 1961), fig. 6 (Annunciation); *ibid.*, figs 24, 27 and *O. Bihalji-Merin*, Byzantine Frescoes and Icons in Jugoslavia (London, 1960), pl. 15 (in the conch of the apse). Kastoria, Anargyroi: *Pelekanides*, op. cit., pls. 7-8; *Лазарев*, op. cit., fig. 33 (Bema).

[7] *Stylianou*, op. cit., pl. 152; Cyprus BMF, pl. XIV.

[8] Kurbinovo; *P. Љубинковић*, „Стара црква села Курбинова", Старинар, XV (1940), p. 105, fig. 4. *Nikolovski*, op. cit., fig. 8. Kastoria, Anargyroi: *Pelekanides*, op. cit., pls. 1 and 35a; Kastoria, Mavriotissa: *ibid.*, pl. 76.

[9] Soteriou, in publishing the panel of the Arakiotissa, which conforms in style with the rest of the decoration, has stressed the Constantinopolitan character of this master's work (op. cit., p. 91).

[10] In the twenty-fourth year of his retreat, which started in 1159: Τυπικὴ Διαθήκη, chap. 5 (ed. *Archim. Kyprianou* [Venice, 1779], p. 6; ed. *Tsiknopoulos* [Larnaca, 1952], p. 9).

giving the name of the painter, Theodore Apseudes.[11] The sensitive, plastic quality of his work seen, for example, in the head of Daniel and the figure of St. John from the damaged Crucifixion,[12] and the novelty of an artist's signature at this relatively early date, make it unlikely that Theodore was a local painter. The extreme elongation of his figures, a characteristic shared with the Lagoudera master, evokes rather the court style. Within the recess containing the tomb of the Saint, is an Anastasis distinguished from the rest of the cell decoration by its smaller scale and the use of a brilliant scarlet.[13] There can be no certainty that this is part of Theodore's work. What is noteworthy is that this fresco is closely related to the Anastasis of the Lagoudera cycle,[14] and that in a composition of arresting simplicity it employs the drapery mannerisms of that cycle and its Macedonian analogues.[15]

It is reasonable, however, to assign to Theodore the frescoes in the Bema of the adjoining rock-cut chapel of the Holy Cross, which we know was dedicated, though perhaps not yet decorated, in the same year that this master painted the cell.[16] The Bema frescoes, which include a remarkable portrayal of Neophytus rising on the Resurrection Day with the aid of the Archangels Gabriel and Michael (fig. 13),[17] have the elegance and refinement of Theodore's work; since they offer no repetition of the subjects in the cell, they may well form with those a single programme.[18] Their notably plastic faces, with heavy brow shadow and emphatic high-lights but little use of linear definition suggest derivation from a branch of

[11] *A. C. Indianos* and *G. H. Thomson*, „Wall-paintings at St. Neophytos Monastery," Κυπριακαὶ Σπουδαὶ, 3 (1939), p. 167; *I. P. Tsiknopoulos*, Ὁ Ἅγιος Νεόφυτος (Paphos, 1955), p. 117; *A.* and *J. Stylianou*, op. cit., p. 99 and, more recently, „Some problems concerning the „Enkleistra" of St. Neophytus and its wall-paintings" in Κυπριακαὶ Σπουδαὶ 26 (1962), pp. 131-135.

[12] *G. A. Soteriou*, Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Κύπρου (Athens, 1935), pls. 67b and 69a. Only one other section of Theodore's decoration of the cell has been illustrated: the Deesis together with a detail of the head of the suppliant figure of St. Neophytus (*ibid.*, pl. 73a and b). For descriptions of the cell frescoes see *Indianos* and *Thomson*, op. cit., pp. 186-192; *Tsiknopoulos*, op. cit., pp. 117-119.

[13] *Soteriou*, op. cit., pls. 65b and 66; Cyprus BMF, pl. XII.

[14] *Stylianou*, op. cit., pl. 150.

[15] Since this communication was prepared, the frescoes of the hermitage of St. Neophytus have been cleaned, in 1963, revealing the same drapery mannerisms in other parts of the decoration.

[16] Τυπικὴ Διαθήκη, chap. 5. (for references see note 10).

[17] *Tsiknopoulos* published a poor photograph of the whole group (op. cit., p. 114). Like other frescoes in the Enkleistra, this group has suffered some surface erosion (cf. *Indianos* and *Thomson*, op. cit., p. 182).

[18] A comparison of the heads of Michael in the Bema (fig. 13) and, in colour, Cyprus BMF, pl. XIII, and Daniel in the cell (*Soteriou*, op. cit., pl. 67b) shows how similar is the painting of the two sections. The recent cleaning, which has removed much lamp-black from Michael's face, has disclosed that the similarity is even closer that previously appeared. The Bema frescoes have been described (*Indianos* and *Thomson*, op. cit., pp. 178-186; *Tsiknopoulos*, op. cit., pp. 112-117), but few have been illustrated: the angel of the Annunciation (*Soteriou*, op. cit., pl. 67a), two of the Holy Monks (*ibid.*, pl. 72b) and the Pantocrator, which was repainted in 1503 (*Tsiknopoulos*, op. cit., p. 114).

the Metropolitan tradition of a strongly Hellenistic character. The survival of this character towards the close of the twelfth century could independently be inferred from the analogous treatment of the faces in some contemporary Russian frescoes.[19]

The decoration of the nave of the chapel was a separate undertaking, to judge by the repetition there of subjects already existing in the cell and Bema. It was completed in 1195/6, if we can accept the evidence of a sixteenth century inscription,[20] with a Passion cycle of a stark linear character. This nave cycle includes an Anastasis of a very different order from that in the cell.[21] A striking contrast is offered by this crowded composition, in which garments develope sharply-lit angular folds having little regard for the forms they clothe, while the faces have strongly delineated contours emphasised in white (fig. 12). Such a sharp conflict of style in frescoes painted within a few years in a single monument poses the question whether this robust »monastic« manner represents a local tradition; particularly since the iconography of the Passion cycle has a provincial flavour and since the linear character is very pronounced in sections assignable to assistants rather than to the master in charge, notably in the rank of Holy Monks in the lower zone.[22] This is not necessarily so, at least as regrads the dominant linearism: for the manner of the cycle of 1195/6 is not typical of surviving monuments of this period in Cyprus[23], whereas analogous linear styles were widely distributed elsewhere in the second half of the twelfth century.[24] The addition of this cycle in

[19] For example the angels of the Last Judgement in the church of St. Demetrius at Vladimir, ca. 1194 (*Лазарев*, История византийской живописи, II, Moscow, 1948) pl. 154; good details in Фрески Дмитровскаго собора во Владимире (Berlin, n. d.) pls. VI - XII. Some heads at Nerezi illustrate an earlier phase of this tradition (e. g. *Лазарев*, Живопись XI - XII веков в Македонии, op. cit., fig. 17).

[20] *I. Ch. Chatziioannou*, Ἱστορία καὶ ἔργα Νεοφύτου (Alexandria, 1914), pp. 71-72; *Hill*, A History of Cyprus, I (London, 1940), p. 324, note 1; *W. H.* and *G. Buckler*, op. cit., pp. 52-53; *A.* and *J. Stylianou*, op. cit., p. 100.

[21] *Soteriou*, op. cit., pl. 70a. He also illustrates the Agony in the Garden (pl. 70b), Christ before Pilate (pl. 68a), the Crucifixion (pl. 69b) and the Deposition (pl. 68b). The Last Supper (pl. 72a) and part of the Agony in the Garden were repainted in 1503. For descriptions of the nave cycle see *Indianos* and *Thomson* op. cit., pp. 164-172; *Tsiknopoulos*, op. cit., pp. 103-111.

[22] *Soteriou*, op. cit., pl. 71a; described *Indianos* and *Thomson*, op. cit., pp. 173 f. Exceptionally, two of the monks in the nave, St. Paisios and St. Stephan the Younger are painted in a more sophisticated manner attributable to the master of the Passion cycle himself, as are all the saints in the lower zone on the opposite wall of the nave (Saints Constantine and Helen only illustrated by *Soteriou*, op. cit., pl. 71b; all described by *Indianos* and *Thomson*, op. cit., p. 177).

[23] An analogous treatment of the faces, though not of the drapery, is found in the church of Christ Antiphonitis (*Soteriou*, op. cit., pl. 91), where the frescoes of the original decoration have otherwise closer affinity with Lagoudera.

[24] Compare, for example the head of the Baptist in fig. 12 with the head in the chapel of St. Nicholas at Studenica: *G. Millet*, La peinture du moyen age en Yougoslavie (Paris, 1954), I, pl. 31, 2.

Cyprus to the examples Professor Lazarev has listed from Mount Athos, Macedonia, Russia and South Italy[25] suggests that this powerful if diagrammatic manner emanated from a single centre, which at this time is most likely to have been one of the schools of painting in Byzantium itself.

In the hermitage of St. Neophytus we have then frescoes of several distinct styles painted for a single patron in the short period of thirteen years between 1183 and 1196. Three of these echo styles in vogue at this time in other areas of Byzantine influence: the work of Theodore Apseudes, the linear style of the nave cycle and the mannerist style of the tomb Anastasis. The principal agency through which this aspect of Byzantine influence was deployed in Cyprus can only have been the work of masters trained in schools elsewhere.[26] It is noteworthy that this influence continued to operate in Cyprus during the first years of Latin rule; it doubtless continued until 1204.

Turning to the beginning of the twelfth century, we have a key monument in the cycle of 1105/6 in the Asinou church.[27] This cycle is of importance in the context of the Macedonian monuments, since it falls in that period from which, in Professor Lazarev's chronology, no major church decorations have survived; on the other hand, those who prefer Mr Pelekanides' earlier dating of the Kastoria frescoes[28] must take account of this series in Cyprus from the beginning of the century. The Asinou frescoes await cleaning and full publication, but in the meantime, a section of the Dormition which was partially cleaned in 1955[29] serves to illustrate its style (fig. 3). Here, by comparison with the Daphni Dormition, are a general formalisation, a smoothing-out of drapery, and a development of decorative detail and background features, none of which need surprise us in the early twelfth century. On the other hand, the agitation of the poses and gestures of the Apostles to indicate their grief foreshadows the new interest in portraying emotion, of which the full development in Metropolitan art is reflected in the

[25] *Лазарев*, Живопись XI - XII веков в Македонии, op. cit., p. 126.

[26] On the possible role of "motif-books" as a medium for dissemination of new styles, see *Kitzinger*, op. cit., p. 84.

[27] For the dated inscription: *Harold* (*Buxton*, Bishop of) Gibraltar and others, "The church of Asinou, Cyprus, and its frescoes", Archaeologia, 83 (1933), p. 343, no. 41A; *A.* and *J. Stylianou*, op. cit., p. 98,a. The frescoes of this original decoration are identified in the former article, p. 333, note 2, to which list add nos. 19 and 33A. A few are illustrated on pls. XCVIII, 1 and 4, C, 2, CI, 1; two of these also on *Soteriou*, op. cit., pls. 78b and 79.

[28] *S. Pelekanides*, XII[e] Congrès International des Études Byzantines, Ochride, 1961, Rapports Complementaires, pp. 57-58.

[29] Cyprus, Annual Report of the Director of Antiquities, 1955, p. 10 and fig. 6. For the whole scene in its former state, see *Harold* (*Buxton*, Bishop of Gibraltar and others, op. cit., pl. C, 2; *Soteriou*, op. cit., pl. 79. For details of the cleaned section in colour see Cyprus BMF, pls. VIII-XI.

Nerezi frescoes (1164). In this respect the Asinou painter shows himself well acquainted with current trends in the capital.

The Apostles of the Asinou Communion are more static, with the exception of the departing figure on the extreme right (fig. 1), and their close grouping against an architectural background has the statuesque quality of a Neo-Attic relief. The very flat drapery treatment is relieved by the rhythmic pattern formed by the hems of their himatia, a feature which relates this composition to the almost contemporary Communion of St. Michael's monastery in Kiev.[30] The unusual suppression of St. Paul in the Asinou *Metalepsis*, with St. John taking his place, and the reversal of the normal composition in the Dormition may suggest local iconographic traditions, but in other respects this Asinou cycle is up to date.

The execution of the Asinou frescoes is of appreciably higher quality than those surviving in Cyprus from the eleventh century, such as the oldest scenes in the church of St. Nicholas near Kakopetria.[31] The second series in the same church,[32] which includes the damaged Presentation of the Virgin (fig. 2) and is characteristically Early Comnenian, likewise serves to underline the superiority of the Asinou cycle, with which it must be close in date. In its wooden figures and rather expressionless faces the twelfth century Kakopetria series evidently represents the local version of a widely distributed »koine« that originated in Constantinople. Beside this and other provincial frescoes of the time of Alexius I, such as those in the Piskopi church in Santorin,[33] the Asinou decoration stands in a separate class; even in sections of secondary importance or stereotyped character in which pupils doubtless had a hand, such as the single figures of saints (fig. 5), a fair level of competence was maintained. The employment for this decoration of a master trained outside the Island would not be surprising if the Magistros Nicephorus who erected this church of the Phorbiotissa was indeed the Nicephorus who married Alexius's daughter Maria and whose father Constantine Euphorbenus was Governor of Cyprus at the time.[34]

No dated frescoes have survived in Cyprus from the reigns of John II and Manuel I, and none that have been published can be assigned with confidence to the middle decades of the century,[35] but

---

[30] *Лазарев*, История, op. cit., II, pl. 169.

[31] *A.* and *J. Stylianou*, „Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Στέγης", Κυπριακαὶ Σπουδαί, 10, pp. 107-117 and figs. 4-6. For details in colour see Cyprus BMF, pls. V-VII.

[32] *A.* and *J. Stylianou*, op. cit pp. 117-130 and figs. 7-8.

[33] Ἀρχεῖον Βυζ. Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, 7, pp. 178 ff.

[34] *Harold* (*Buxton*, Bishop of) Gibraltar and others, op. cit., pp. 346-350.

[35] To the mid-twelfth century may be assigned the unpublished fragments in the church of Hagia Mavra at Rizokarpaso : Blachernitissa between archangels, Dormition and an equestrian saint.

for a rather later period and for a local painter we may perhaps claim those of the south church of the Panagia at Trikomo. Apart from the Blachernitissa in the apse,[36] this church preserves one of the earliest dome decorations in the Island, with a crowded precession of angels below the Pantrocrator. An analoguos but damaged dome composition exists in the little church of the Holy Apostles at Perachorio, where the fragmentary frescoes that survive claim special attention since they were conceived, though not throughout executed, by a master versed in a powerful »baroque« style,[37] a style which, on the one hand, finds no parallel in the Early Comnenian period and, on the other, is distinct from the rather stereotyped agitation of the Lagoudera-Kurbinovo manner.

The Perachorio master's special interest in movement has formed the escort of angels below the Pantocrator into a rhythmical procession, converging from both sides on an *orans* Mother of God (fig. 9). How different are these from the angels of the Palermo domes, strictly frontal in the Capella Palatina, bending grotesquely and in unison in the Martorana,[38] how different also from Lagoudera, where each is truncated and confined in an exclusive medallion (fig. 11). The Perachorio procession is further enlivened by varying the postures as well as the costumes of the angels.

The Metalepsis (fig. 6) provided this »baroque« master with a good opportunity to exercise his special gift for figure-composition, to which his suppression of the architectural background provided at Asinou (fig. 1) gave full scope. The bending movement of St. John, who as at Asinou drinks from the chalice, is not only balanced by the departing figure on the right, but is also countered by the opposite movement of St. Andrew behind him. In addition, the delineation and colours of the garments, which have due regard to the underlying forms, aid the rhythmic, contrapuntal balance of the whole scene, in which the Apostle behind St. Andrew forms the focus of a complex composition in depth. Finally, in the sketch, where it has been revealed by the disappearance of the surface paint, we see with what verve the heads of the individual Apostles are charactised. This is the work of no servile

---

[36] *Soteriou*, op. cit., pl. 99.

[37] Their cleaning and conservation was completed early in 1960 with the help of the staff of the Byzantine Institute. See Cyprus, Annual Report of the Director of Antiquities, 1959, p. 13 and figs. 6-7 ; *A. H. S. Megaw* and *E. J. W. Hawkins*, "The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its frescoes", Dumbarton Oaks Papers, 16 pp. 279-348.

[38] *O. Demus*, The Mosaics of Norman Sicily (London, 1949), pls. 13-14 and 46.

copyist, but of a creative painter who has fully mastered the dynamic manner.

On the other hand, the sophisticated conception of the master's sketch was sometimes barbarised in the final painting by his assistants. Their work is readily apparent in the rather wooden figures and overlarge heads in the Bathing of the Child in the Nativity (fig. 7). Yet the leafy edgings to the landscape zones of this scene, with alternating red and blue flowers, are transplanted from Constantinople, where they luxuriate in the manuscript illustrations of the time of John II, notably in the landscapes of the twin copies of the Homilies of James Kokkinobaphus.[39]

In the tripartite Ascension on the Bema vault the Perachorio master has exploited to the full that exaggeration of posture and gesture with which the astonishment of the spectators of the scene was by tradition depicted. The Apostle, probably St. James, who forms with the angel a »dialogue group« at the centre of the south panel, repays close examination (fig. 8). From the waist to his upturned head he is viewed from the front, but his right leg is thrown forward in a turning movement so that all below the waist is seen in profile. By such contortions, by the turbulent flow of draperies and by the brilliant lighting the painter has effectively evoked the drama of the scene. Despite his obvious delight in movement he has retained for the Bishops who ring the apse the static frontal formula of Asinou (fig. 5). This is explicable only if in his time the later formula of the celebrant Bishops, employed at Lagoudera (fig. 4), was not yet in general use. This is one of several factors that tie these frescoes to the third rather than the last quarter of the century; even after making allowance for local conservatism they cannot be separated by a long interval from the Nerezi decoration, in which the later formula is used.[40] They were probably painted in the period 1160—1180.

As to the connections of the Perachorio style, although much remains to be done in the cleaning and recording of the early frescoes of Cyprus, in the present state of knowledge it can be said that this dynamic manner is in no way typical of twelfth century painting in the Island.

Insofar as any local tradition can be detected in the secondary decorations there is some warrant for suggesting that the local

---

[39] *C. Stornajolo,* Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (Rome, 1910), pls. 19, 21 and 66 : *H. Omont,* Miniatures des homilies sur la Vierge du moine Jacques (Paris, 1927), pls. IIIa, VIa and X.

[40] *Лазарев,* Живопись XI - XII веков в Македонии, op. cit., fig. 15. The Veljusa fresco with only St. Basil and St. Chrysostom officiating is clearly a relatively early example and a case has been argued for assigning it to the foundation of the church in 1080 (*V. J. Durić,* „Fresques du Monastère de Veljusa", Akten XI Int. Byz. Kongr., 1958 (Munich, 1960), pp. 114 f.

version of the Early Comnenian style survived in the work of Cypriot painters with little injection of new ideas, even under the Lusignans, if we may judge by the cycle of 1280 at Moutoullas.[41] In this concept the Perachorio frescoes have no place. Their revolutionary style and confident execution can only be explained by the presence of another master from outside the Island.

Turning to the wider horizon, recent study of the provincial monuments that alone survive points to the conclusion that the revival of dynamic figure-composition must have been one of the main developments in monumental painting at Constantinople in the reign of Manuel I.[42] There is general agreement regarding the metropolitan character of the Nerezi frescoes (1164), which offer the earliest dated examples of the new style, while those in the church of St. George at Old Ladoga (*ca.* 1167), which include some lively Apostles in the Ascension dome, are classed among »les plus grécophiles de la peinture russe du XIIe siècle«.[43] Directly or indirectly, the style of the Perachorio frescoes derives from the same source, perhaps at a somewhat later stage, though they can hardly have been painted later then the seventies. That at this stage the Late Comnenian »baroque« style reached its most characteristic phase could formerly only be inferred from the Djurdjevi Stupovi fragments (after 1168)[44] and fro mthe legacy of this phase in the work of the Monreale mosaicists in the next decade. The Perachorio frescoes now provide some useful new evidence for this crucial period; crucial not only in connection with the sources of the Monreale style, but also because it holds the key to those mannerisms to which I referred in my opening remarks, the serpentine draperies that link the frescoes of Macedonia and Cyprus in the closing years of the twelfth century.

In these mannerist frescoes of the nineties, the dynamic quality often survives, as in the spirited Moses of the Lagoudera dome (fig. 15) or in two kindred angels of the Annunciation: in the same church and in that at Kurbinovo.[45] But, generally speaking, the agitation of the compositions subsides and the more static postures of the figures do not warrant the stereotyped involutions and inflations of the garments they wear, such as the balloon-like tail to Michael's himation in the Lagoudera apse (fig. 14).[46] These are

---

[41] *Soteriou,* op. cit., pls. 85-90.

[42] *O. Demus,* op. cit., pp. 419f. ; Kitzinger, op. cit., pp. 75ff.

[43] *В. Н. Лазарев,* Фрески старой Ладоги (Moscow, 1960), p. 99.

[44] The fragments removed to the National Museum in Belgrade display a flowing drapery style that can hardly be detected on the photographs taken from the graudn when they were still in situ, for which see *Лазарев,* Живопись XI - XII веков в Македонии, op. cit., p. 134, note 112.

[45] Lagoudera : *Stylianou,* op. cit., pl. 146a;Kurbinovo : *Лазарев,* op. cit., fig. 34; *Nikolovski,* op. cit., fig. 6.

[46] Compare the incongruous agitation of the garments of Christ held by the leading angel in the Lagoudera Baptism : *Stylianou,* op. cit., pl. 149.

best explained as the fossilised remains of the turbulence of the »baroque« phase, of which the Perachorio frescoes now give us a clearer picture. This is not to say that frescoes in Cyprus of the Perachorio phase directly influenced the style of local painters in the next generation: all the indications are that at both stages, and indeed from the beginning of the century, the painters of the principal church decorations in Cyprus were strangers to the Island and brought with them from time to time the styles in vogue among their contemporaries elsewhere in the Byzantine sphere. Indeed a principal result of the study of the material at present available is that the twelfth century frescoes of Cyprus help to establish the concept of a basic unity in the development of the Comnenian styles throughout the Empire and wherever the influence of Byzantium extended.

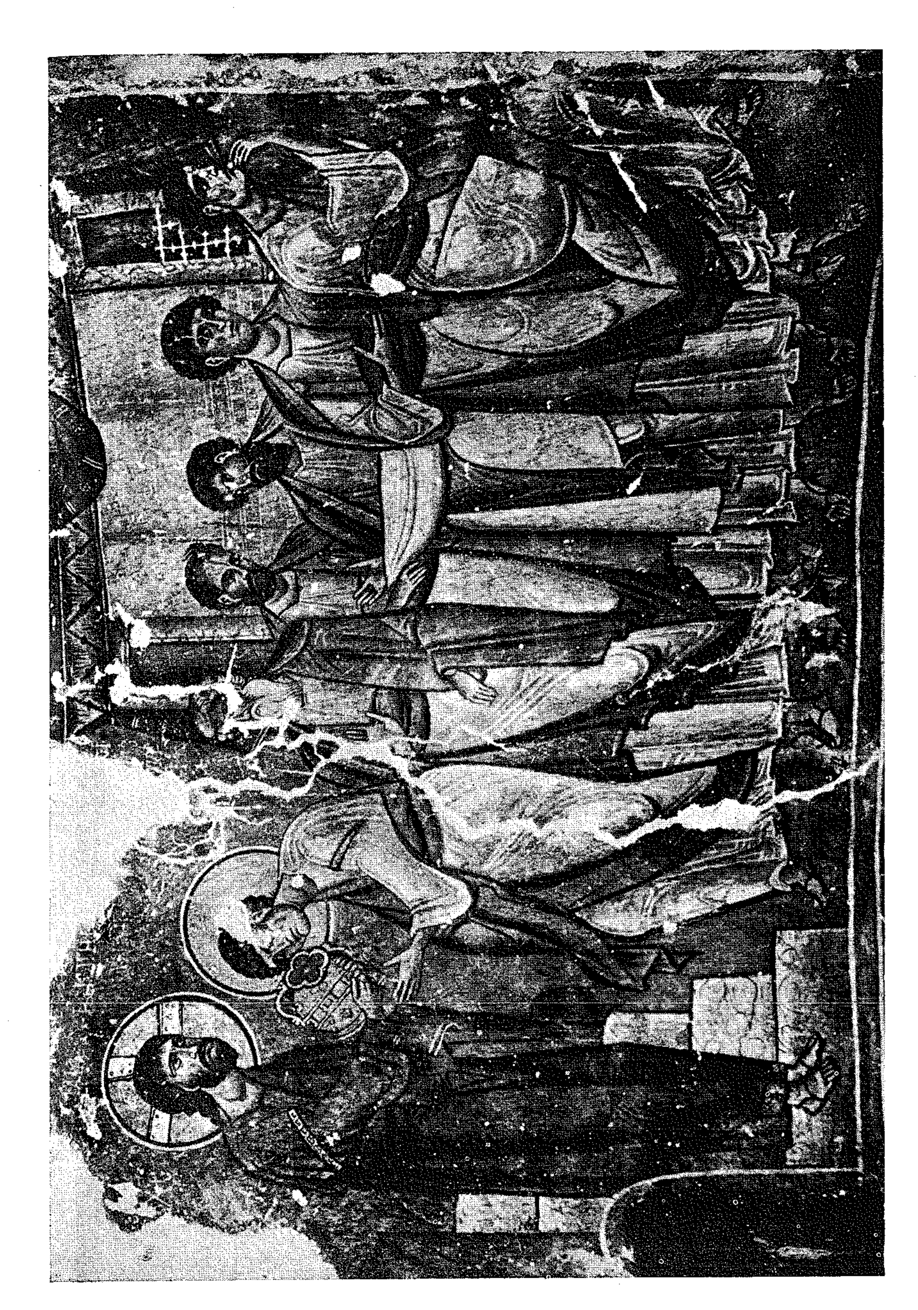


Fig. 1. Asinou (Cyprus), Phorbiotissa: Communion of the Apostles.



Fig. 2. Kakopetria (Cyprus), St. Nicholas: Presentation of the Virgin.

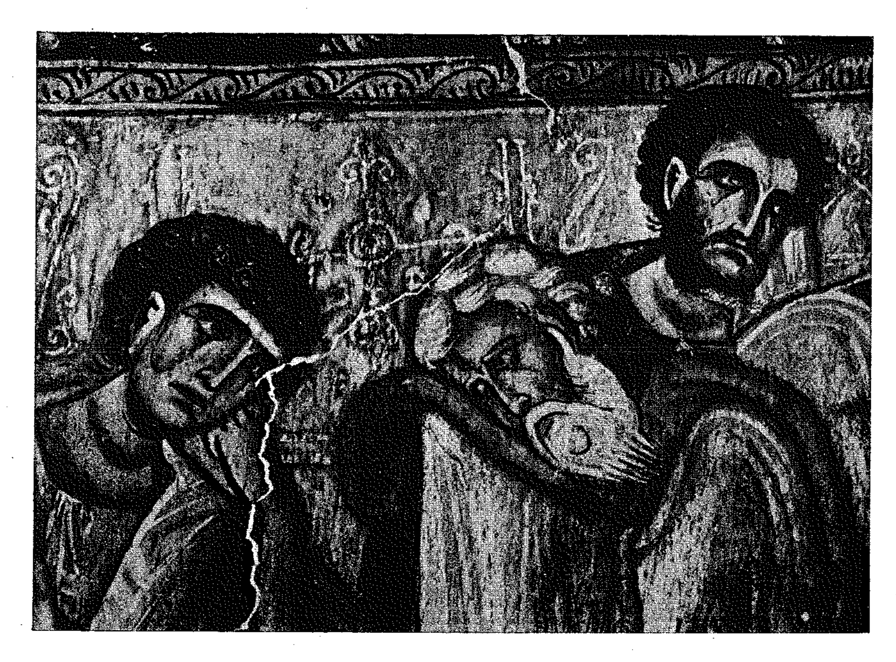


Fig. 3. Asinou (Cyprus), Phorbiotissa: Detail from the Dormition.

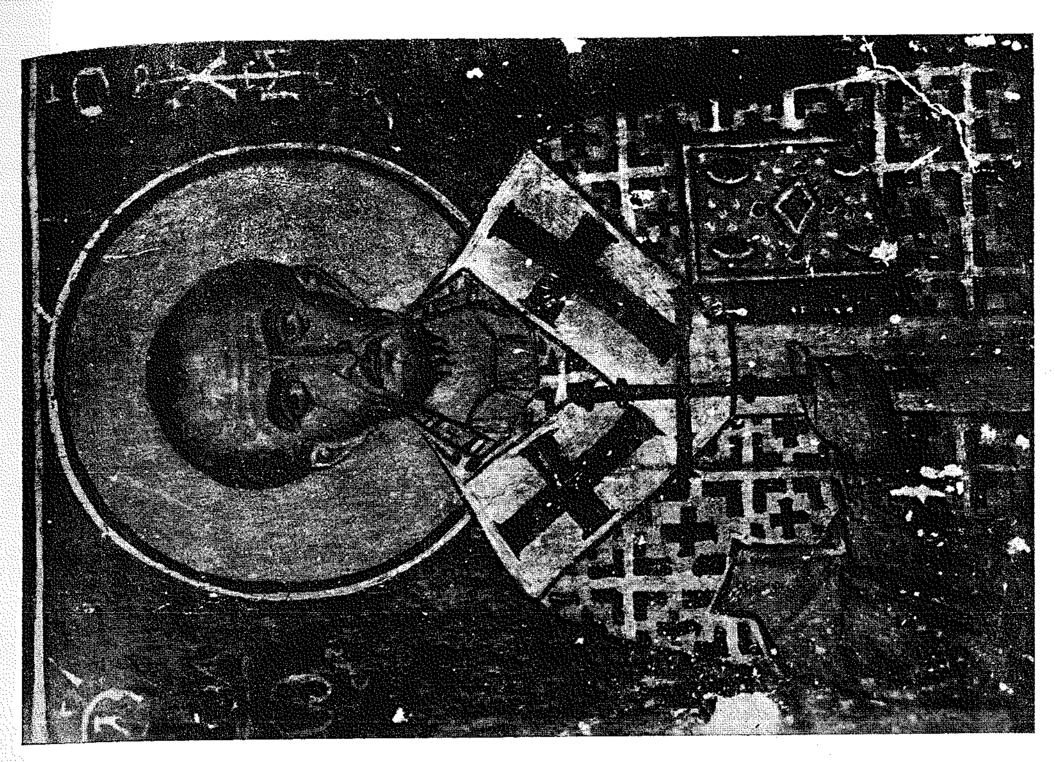


Fig. 5. Asinou (Cyprus), Phorbiotissa: St. Chrysostom.



Fig. 4. Lagoudera (Cyprus), Arakiotissa: St. Meletios.

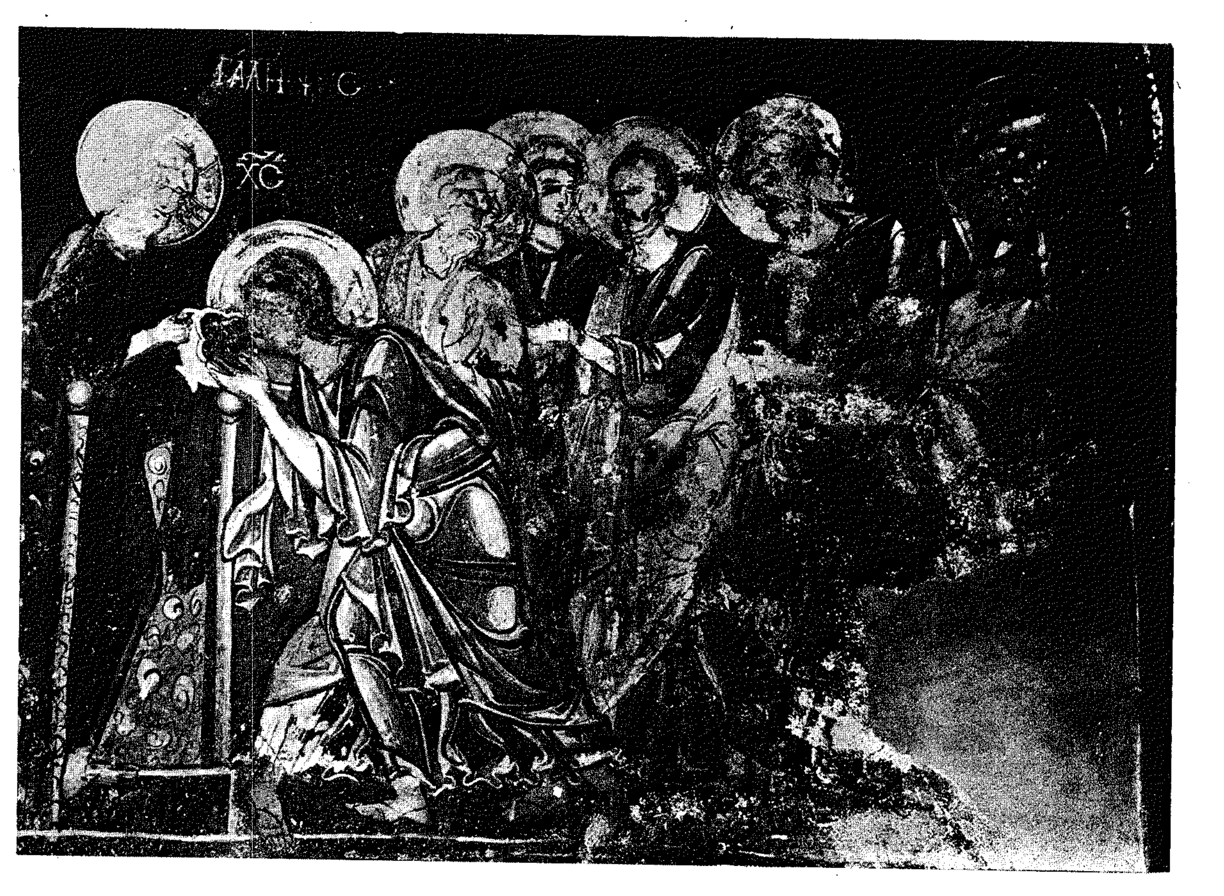


Fig. 6. Perachorio (Cyprus), Holy Apostles: Communion of the Apostles.

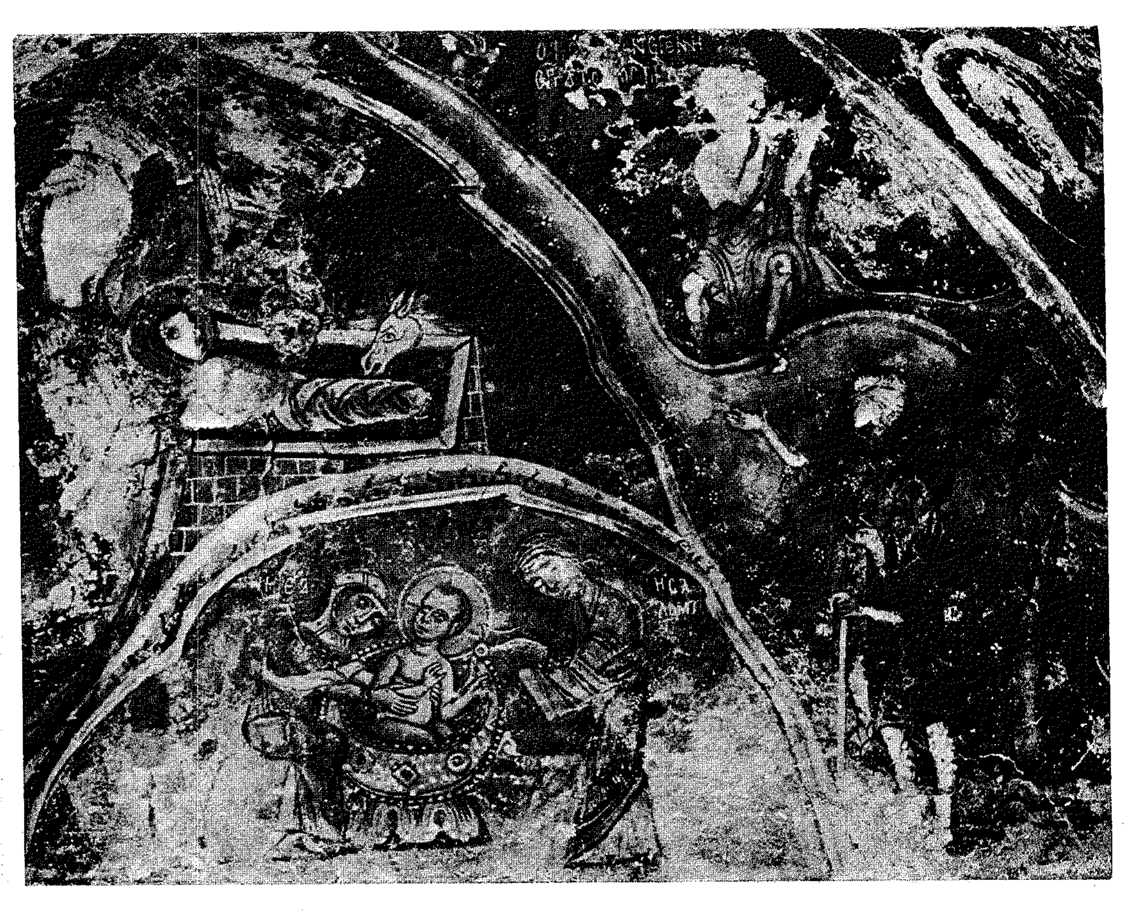


Fig. 7. Perachorio (Cyprus), Holy Apostles: Detail from the Nativity.

Fig. 8. Perachorio (Cyprus), Holy Apostles: Detail from Ascension.



Fig. 9. Perachorio (Cyprus), Holy Apostles: Angel from the Dome.

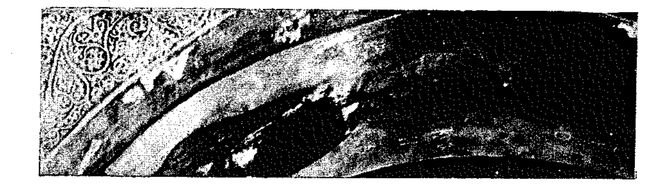


Fig. 10. Lagoudera (Cyprus), Arakiotissa: Spandrel with vermiculated ornament.



Fig. 11. Lagoudera (Cyprus), Arakiotissa: Angel from the Dome.



Fig. 13. Encleistra of St. Neophytus (Cyprus): Archangel Michael in the Bema.



Fig. 12. Enkleistra of St. Neophytus (Cyprus): Detail of the Anastasis in the Nave.

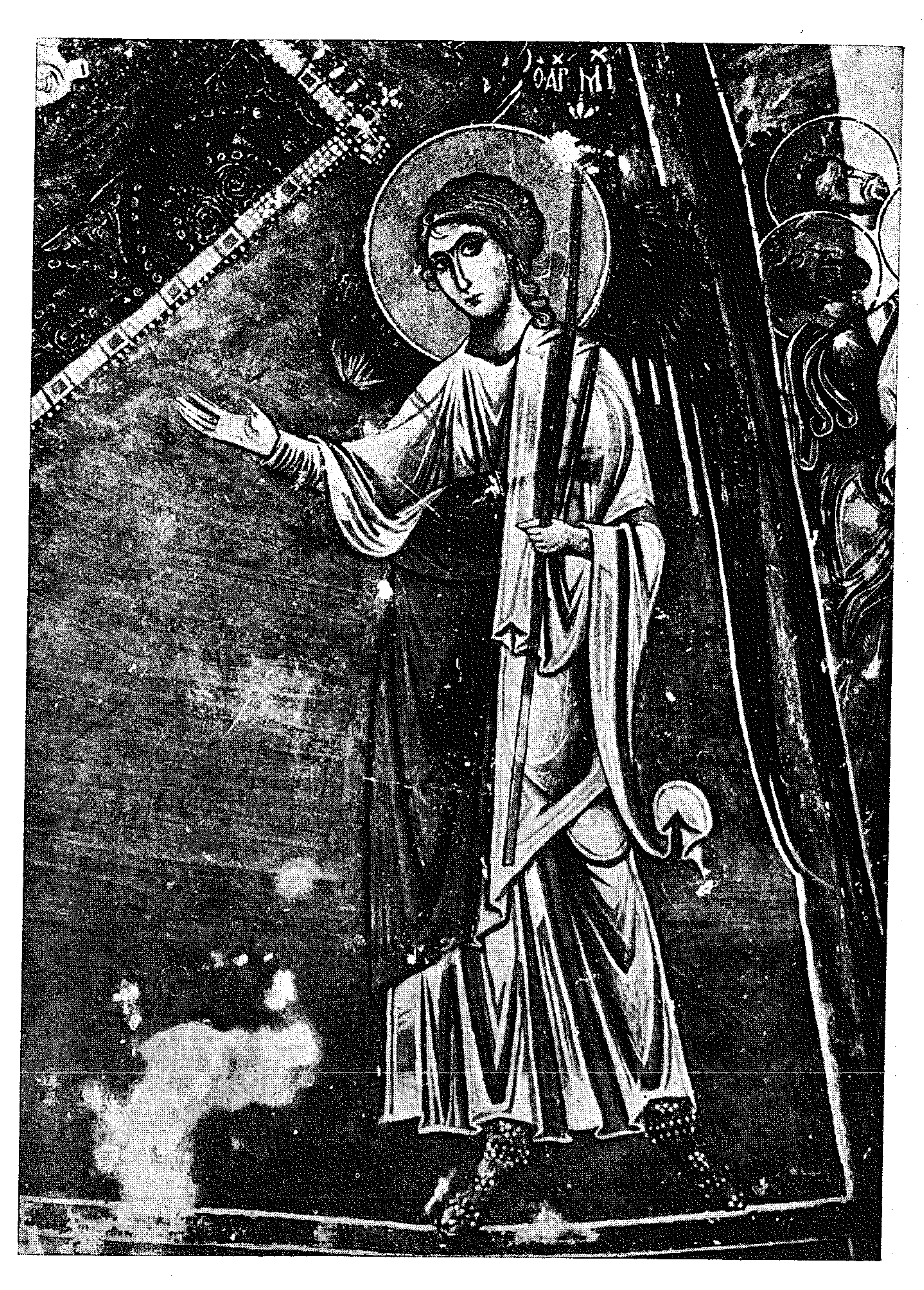


Fig. 14. Lagoudera (Cyprus), Arakiotissa: Archangel Michael in the Apse.



Fig. 15. Lagoudera (Cyprus), Arakiotissa: The Prophet Moses in the Dome.

PANAYOTIS A. MICHELIS, Athènes

LE FINI ET LE NON-FINI DANS L'ART BYZANTIN

Une oeuvre d'art peut rester inachevée soit pour des raisons extérieures, sans aucun rapport avec les intentions de l'artiste ou le style de l'époque, soit pour des raisons intérieures provenant de l'intuition de l'artiste qui trouve qu'en la laissant inachevée elle suggère mieux l'ineffable, ou émanant de son intention qui veut exploiter l'inachevé, le fragmentaire, le charme de l'indécision et les vastes perspectives du non-fini en général. Le non-fini s'élève alors en un principe stylistique dont les manifestations sont multiples et chaque fois plus ou moins matérielles ou spirituelles.

Notre-Dame de Paris est un exemple d'oeuvre restée inachevée pour des raisons extérieures, des raisons financières. Les Esclaves de Michelange un exemple d'oeuvre restée inachevée par intuition intérieure. Les *torsi* de Rodin sont fragmentaires par l'intention de l'artiste. Les oeuvres de l'art contemporain, en général, posent le non-fini comme principe dominant dans leur compositions sans fin ni commencement, qui tirent parti du hasard pendant l'exécution.

Mais le non-fini n'est absent d'aucune oeuvre d'art et d'aucun style.[1] Premièrement parce que dans la composition le fini ne peut être estimé comme tel qu'en comparaison avec le non-fini. De là le fait que les parties prépondérantes sont plus riches, pleinement évoluées et avec un meilleur finissage que les parties secondaires qui paraissent en comparaison non-finies. Deuxièmement parce que toute oeuvre d'art, même si elle paraît finie, reste en réalité non finie, étant donné les possibilités techniques et humaines restreintes incapables de vaincre les imperfections de la matière et de présenter l'idéal. Et *vice-versa* toute oeuvre même si elle veut être ou paraître non finie, n'est une oeuvre d'art que si elle est finie. Or, toute oeuvre d'art est un mélange de fini et de non-fini.

Cette contradiction est évidement dépassée grâce aux artifices de l'intelligence artistique qui font paraître l'oeuvre comme si elle était arrivée à la perfection! Mais étant donné que tout style

---

[1] *P. A. Michelis*, Problems of the finished and the unfinished in art, dans Filosofia, Novembre 1961, 3° fascicolo internazionale, Turin, p. 641—652.

est un mélange *sui generis* de fini et de non-fini, la perfection dans l'art n'est pas unique ni absolue mais relative, en accord avec les caractéristiques du style. Autre est le sens de perfection dans l'art classique et autre dans l'art anticlassique. Et tout style grâce à la relativité de la perfection peut laisser dominer dans ses oeuvres plus ou moins le fini ou le non-fini.

Fini est, tout d'abord, ce qui est complet, comme une statue, par exemple, qui imite le corps humain entier. Un *torso* est non--fini parce qu'il est un corps incomplet. Pour l'art classique et même pour l'art byzantin, l'oeuvre doit être complète, avoir un commencement, un milieu et une fin. Ce n'est que l'art moderne qui recherche les chocs esthétiques produits par des oeuvres incomplètes, fragmentaires. Mais l'art classique emploie parfois le fragmentaire, comme dans les frontons du Parthénon, où l'on voit aux angles des têtes de chevaux que l'imagination doit compléter. L'art byzantin parfois présente aussi pareils fragments de formes incomplètes comme, par exemple, les bustes de Saints dans des médaillons, ou dans la perspective verticale d'une foule, des têtes superposées dont les corps doivent être complétés par l'imagination.

Finie est une forme dont les membres differentiés s'intègrent dans une unité dans la variété. Mais cette unité peut se former soit dans un esprit démocratique, comme dans l'art classique, qui a des membres autonomes et complets en soi collaborant librement à la composition de l'ensemble, soit dans un esprit monarchique, comme dans l'art byzantin, qui a des membres moins autonomes et complets et qui se subordonnent aux prépondérants, comme l'église à sa coupole. Cette différence de style permet au tout d'assimiler toutes les imperfections de ses parties, et aux parties de rester imparfaites dans le sens qu'elles sont »assymétriques«, irrégulières, et géométriquement inexactes, exectuées comme des esquisses mais réussies comme d'un jet. J'avais pour cela noté dans mon »Esthétique de l'Art Byzantin« que cet art est de conformation pittoresque, tandis que l'art classique est plastique, avec des formes précises, régulières, exactes. Donc il y a un *non-fini diffus* qui plane sur le style byzantin, sans que pour cela ses formes soient non-finies ou imparfaites, mais elles en tirent parti, comme si elles étaient des formes naturelles où l'on constate le même dédain pour l'exactitude géométrique et la réalisation de la forme idéale de l'espèce. La valeur du pittoresque est tellement importante que j'avais remarqué que même le style classique, qui veut réaliser la forme idéale, introduit un pittoresque latent dans ses formes qui autrement paraîtraient mortes. L'art byzantin réalise des formes quasi passagères pour suggérer le transcendant; il est plutôt dynamique tandis que le classique est plutôt statique.

Finie est une forme qui arrive à une fin. Mais dans un style dynamique comme le byzantin la tendance existe de ne pas arriver à une fin évidente et précise, comme c'est le cas dans le style classique. Ceci se manifeste surtout dans la décoration dont les motifs

tendent à évoluer comme des arabesques; on n'y trouve ni fin ni commencement et on ressent simplement un système rythmique sous-jacent. Les décorations byzantines à cause de l'esprit classique grec, toujours présent, ne sont pas des arabesques pures, mais elles flirtent avec leur principe du sans fin, qui est une forme du non-fini; et tout ce qui est sans fin a aussi la tendance d'être sans commencement; il vient on ne sait d'où et il va on ne sait où; simplement il passe... Ceci est apparent aussi dans la musique byzantine.

Ce dépassement de la fin, ou le manque d'une fin précise, suggère l'infini du contenu.

La tendance de l'art byzantin à suggérer l'infini par ses formes tout de même finies, est connue. L'espace veut paraître infini non seulement dans le fond d'or des mosaïques mais aussi dans le bâtiment de l'église. La lumière aussi tache de révéler la lumière de l'au-delà, et finalement toutes les formes tendent à dépasser leur matérialité pour suggérer l'esprit infini. Pour y parvenir l'art byzantin n'a pas aboli les limites de la forme, comme c'est le cas dans l'art moderne qui arrive ainsi à l'informel, à l'abstrait; mais par un excès d'abstraction il a rendu ses formes dématérialisées. La dématérialisation pour nous qui avons redécouvert le charme de l'art byzantin nous paraît belle, mais aux artistes de la Renaissance elle paraissait barbare, car pour eux des représentations bidimensionelles étaient irréelles, non-finies, et les surfaces de l'église non plastiques et aux volumes cachés, leur paraissaient également plates et linéaires, donc non-finies.

Par ailleurs, si on a comme idéal artistique la beauté abstraite qui supprime les traits individuels, irréguliers, comme c'est le cas dans l'art classique, les figures byzantines qui n'hésitent pas à présenter même les traits de la laideur réelle paraissent difformes, imparfaites et artistiquement non-finies. Mais l'art byzantin a comme idéal la beauté caractéristique car à travers celle-ci il suggère la beauté transcendante de son contenu. Si l'art byzantin présentait des formes d'une beauté abstraite et en même temps des formes dématérialisées, il ne pourrait pas nous convaincre que ce sont des êtres réels qui ont été sublimisés. Et si l'art classique n'avait pas introduit par son réalisme le contrepoint à la beauté abstraite, il n'aurait pas pu nous convaincre que ce sont des apparitions de dieux-hommes.

De ces tendances opposées provient aussi l'amour de l'art byzantin pour le fond d'or de ses mosaïques et en général des pierres précieuses, un élément matériel, somptueux et éblouissant, mais en même temps vague et profond avec une portée métaphysique.

Dans l'évolution d'un motif toute syncope du rythme est aussi une forme du non-fini, car elle frappe l'imagination par une privation, une attente, qui est en même temps une extension libre.

Et il y en a une quantité de syncopes dans la formation pittoresque de l'art byzantin, comme, par exemple, la formation des

toits de la Capnikaréa. Même les triglyphes de la frise dorique sont aussi des syncopes de sa continuité sous-jacente.

Tout changement brusque par l'introduction d'un motif nouveau donne le même effet que la syncope.

Toute dissonance passagère servant à rehausser la consonance des tons dans la musique est une touche du non-fini, une imperfection, qui sert à la perfection de l'ensemble. De même toute proportion secondaire dissonante rehausse les proportions principales, et sert de repoussoir pour former une impression de proportions sublimes. Toute difformité, tout manque de finissage dans certains points de la composition sont aussi des touches du non-fini, qui rehaussent le finisage de l'ensemble.[2]

Toutes ces formes du non-fini sont en réalité des formes cachées du non-fini. Ce n'est que dans l'art moderne et, surtout, dans l'art contemporain, que l'on trouve des formes du non-fini évidentes. Mais cela nous sert à démontrer que le non-fini est le complément nécessaire du fini et que toute forme est un mélange de fini et de non-fini. La composition se forme par une économie de privations et de plénitudes, puisque le démon de l'Amour, qui est aussi le démon qui nous conduit vers la Beauté, est le fils de Poros et de Pénia, de la plénitude et de la privation. Mais grâce aux artifices de l'intelligence artistique il parvient à la perfection apparente de l'oeuvre.

Plotin avait déjà remarqué que l'art sous les conditions matérielles de ce monde ne peut pas parvenir à la perfection idéale.[3] Cet élément tragique est toujours présent dans la création artistique et se manifeste d'une façon ou d'une autre. L'art byzantin même, malgré son esprit objectif, son élan vers la lumière de l'au-delà et sa sublimité n'a pas pu s'en passer.[4] L'art médiéval de l'Occident énonce cet élément tragique plus fortement, et l'art moderne finalement fait du non-fini son point de départ pour une vision nouvelle du monde.

---

[2] Je viens de trouver une confirmation de ce point de vue dans un article tout récent de Demus, qui mentionne de mosaiques dont certaines parties sont restées non-finies. Il les considère comme „exemples de mystification du spectateur". Je crois tout de même qu'il y a là aussi une intention artistique d'exploiter le non-fini. Voir, *Otto Demus,* L'art byzantin dans le capre de l'art européen, Catalogue de la 9[e] Exposition du Conseil de l'Europe : L'Art Byzantin — Art Européen, Athènes 1964, pp. 87—111.

[3] C'est pourquoi Plotin indiquait que la beauté ne réside pas dans la „symétrie" — les belles proportions — et l'harmonie des couleurs mais dans l'idée incarnée par l'oeuvre.

[4] D'après Friedrich Gerke le non-fini est une impossibilité pour l'art byzantin; il admet cependant que pour Plotin l'art ne peut pas exprimer la perfection idéale. Mais pour Plotin los belles proportions — dit-il, rien de tragique ne découle de ce fait. Je crois que c'est justement cet élément tragique toujours présent dans l'art qui le pousse à vaincre les obstacles matériels. Voir : *Fr. Gerke,* Das Problem des „Vollendeten" und die Unmöglichkeit des „Unvollendeten" in der byzantinischen Kunst, dans Das Unvollendete als künstlerische Form, Francke Verlag, Bern, 1959, p. 13—34.

PAVLE MIJOVIĆ, Beograd

UNE CLASSIFICATION ICONOGRAPHIQUE DE MÉNOLOGES ENLUMINÉS

L'intérêt et l'importance que la miniature, ayant pour sujet un thème emprunté aux cycles ménologiques, avait pour l'étude de l'art byzantin dans le passé n'étaient pas insignifiants, particulièrement à cause de l'attraction que le fameux Ménologe du Vatican, enluminé à l'époque de l'empereur byzantin Basile II, vers l'an 986, exerçait sur les chercheurs. Mais malgré l'originalité du thème, il restait toujours à l'écart des grandes recherches. A la fin d'une époque dans laquelle régnait un important intérêt pour les études codicologiques en général et, parmi celles-ci, pour les illustrations des biographies de saints, un grand byzantinologue, Ch. Diehl, fut obligé de constater qu' »une étude d'ensemble manque encore sur les manuscrits de ce groupe«.[1] La raison pour laquelle ce domaine de la miniature byzantine n'est pas mieux examiné réside dans le fait que même ces thèmes sur lesquels s'appuient, pour une bonne part, les illustrations des ménologes n'ont pas été examinés dans leur ensemble. Malgré les grands efforts qu'ils faisaient, les savants de la fin du siècle dernier et du début de ce siècle n'ont pas pu mener à bonne fin les recherches en question à cause de la méthode de description des miniatures isolées et des cadres extrêmement larges dans lesquels évoluait l'iconographie de cette époque. Pourtant, ce n'étaient pas les seules raisons pour lesquelles on n'avait pas prêté plus d'attention à ce problème dans le passé. Une des raisons les plus importantes est indubitablement que le thème est très complexe et qu'il ne pouvait pas être considéré exclusivement du point de vue hagiographique — comme cela a été fait jusqu'ici avec la plupart des manuscrits de ce genre. Et pourtant, les hagiographes étaient les premiers qui aient entrepris un certain classement des données hagiographiques qui s'étaient accumulées dans la littérature.

En classant les immenses matériaux des Synaxaires, Ménées, Ménologes, Typica, Vies et autres oeuvres de la littérature hagio-

---

[1] *Ch. Diehl,* Manuel d'art byzantin, vol. II, Paris 1926, p. 635.

graphique en un manuel hagiographique systématisé, A. Ehrhardt a donné un aperçu spécial de ces manuscrits qui intéressent en premier lieu les historiens de l'art.[2] Sur la base des données recueillies dans la littérature et de ses propres observations concernant 33 codex et 6 autres fragments — ceux de Siméon Métaphraste et des autres pour lesquels on ne peut savoir s'ils appartiennent à cet auteur — il a isolé un groupe illustré de miniatures et l'a divisé en 7 sous-groupes. Les sous-groupes d'Erhardt, comme on le sait, ne sont pas formés d'après leur caractère iconographique; Erhardt a classifié les manuscrits du point de vue codicologique purement formel, c'est à dire il n'a déterminé que l'espèce de décor figuré ou ornemental et la place de la miniature dans les codex. Quoique sa classification ne corresponde pas aux besoins de la recherche de l'histoire de l'art, elle est restée en vigueur jusqu'à nos jours à défaut de tout autre essai analogue. Des contributions importantes relatives à ce sujet ont été faites récemment par V. N. Lazarev[3] et S. Der Nersessian[4], mais ces auteurs n'envisageaient pas la classification iconographique de tous les manuscrits de ce genre.

Considérant que même la plus modeste contribution destinée à créer un répertoire iconographique complet des manuscrits de ménologes ne serait pas inutile, j'ai fait moi-même un essai dans ce sens. La création d'une nouvelle classification de ces manuscrits, établie selon les méthodes en usage parmi les spécialistes qui s'occupent de l'iconographie, est impossible si l'on tient compte des travaux et des études publiés jusqu'ici. Même le concours que m'ont prêté mes collègues les plus versés dans ces questions, qui m'ont fourni de nombreux renseignements, négatifs, diapositives et photo-copies, n'a pas pu remplacer ce qu'il fallait faire, à savoir examiner de ses propres yeux, sinon tous les manuscrits, du moins le plus grand nombre possible et comparer leurs miniatures. A cet effet j'ai visité, au cours des deux dernières années, les principales bibliothèques, musées et trésors de France, d'Autriche, d'Allemagne Occidentale, d'Italie de la Grèce et des pays du Proche et du Moyen Orient et de la Turquie dans lesquels on conserve des manuscrits de cette catégorie.

Cet effort ne fut pas vain, mais ses résultats resteront provisoires tant qu'on n'aura pas photographié et comparé entre elles toutes les miniatures des Ménologes ou des manuscrits apparentés. Pour le moment, voici une classification iconographique des ménologes enluminés (sous le terme de ménologe on comprend ici également les illustrations des synaxaires, ménées et recueils de vies (telle que j'ai été capable de la composer, à la base des recherches de plusieurs années, des autres auteurs et de moi, pour 47 manuscrits. Je donne, en même temps, les principaux renseignements sur cette classification.

[2] Texte und Untersuchungen, vols. 50—52 et spécialement vol. 52, pp. 690—693.

[3] Istorija vizantiskoj živopisy II, passim.

[4] Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr, 222—231.

Tous les ménologes enluminés, en dehors de ceux qui ne renferment que des ornements, peuvent être divisés en deux types: A — ménologes dont l'illustration représente principalement les portraits et les scènes de la mort des martyrs, et B — ménologes qui sont décorés principalement de portraits des martyrs.

Les ménologes où prédominent les portraits et les scènes (A) forment les groupes suivants: a) soi-disant »ménologes impériaux«; b) ménologes de provenance métropolitaine de l'époque de la fin de la dynastie macédonienne et des dynasties des Doukas et des Comnènes; c) ménologes provenant des ateliers monastiques; d) ménologes de l'époque des Paléologues. Les ménologes dont l'ornementation principale est formée de portraits (B) peuvent être aussi subdivisés en plusieurs groupes, mais ils sont moins importants pour la classification iconographique.

Cette division est fondée sur la constatation que les saints qui ne sont pas des martyrs sont, en règle générale, représentés par des portraits. La double représentation des martyrs — par des portraits et par les scènes de leur mort — détermine elle-même, de la façon la plus simple, le classement des miniatures de ménologes en ces deux types.

Norte subdivision typologique n'est pas basée sur la classification de l'oeuvre littéraire des *acta sanctorum*. Par ailleurs, de même que la vie des saints, dans un sens étroit, les biographies des grands archevêques et des ermites célèbres, ou bien les histoires apocryphes des apôtres peuvent être séparées du genre littéraire à la base duquel se trouve le *passio* des martyrs, les illustrations ménologiques nous permettent de les classer en deux groupes principaux: portraits de saints, saints archevêques, ermites et apôtres, d'une part, scènes du martyre et de la mort des saints martyrs, d'autre part. On ajoutera à cette classification, ce qui est aussi le cas dans le genre littéraire, les miracles, les translations et autres sujets dont l'appartenance à des entités plus larges est difficile à déterminer.

La seule possibilité qui nous reste pour aboutir à une classification du genre proposé, est en fait le groupement des manuscrits en deux catégories. Les miniatures de la première catégorie représentant des martyrs — *martyres* dans le sens de »ceux qui ont versé leur sang pour le Christ«[5], les scènes de leurs souffrances et de leur mort, tandis que les miniatures de la seconde ne comprennent que leurs portraits. Une telle classification est logique du fait qu'on ne le constate pas seulement parmi les manuscrits, mais aussi parmi les icônes et peintures ménologiques. Elle se voit justifiée,

[5] *H. Delehaye*, Sanctus, Bruxelles 1927, 74.

ainsi que nous l'exposerons plus loin, par l'évolution historique toute entière de l'illustration des martyrs.

On reprochera à cette classification de ne pas englober une partie des manuscrits qui font usage des deux types fondamentaux, dans le cas d'un et même martyr. Toutefois, on notera que cette objection n'est qu'apparente. Grâce aux recherches effectuées par le prof. A. Grabar, ayant trait au martyr comme sujet iconographique, l'analyse des représentation variées du martyr (buste dans un médaillon, buste dans un cadre rectangulaire, figure debout ou trois-quart au moment de la prière, assise ou en groupe, etc.), montre que ces images représentent toujours le martyr dans sa vie posthume et bienheureuse[6], éloigné de toute qualité physique qu'il possédait au cours de sa vie terrestre. Le portrait du martyr n'est pas seulement l'image irréelle d'un saint personnage parce qu'il ne le reproduit pas fidèlement, mais il est aussi la représentation figurale du saint en état de contemplation éternelle d'une vision mystique, dans l'ἐπόπτης de dieu.[7]

Du point de vue exégétique, le portrait du martyr acquiert le caractère d'universalité. Ceci obligeait l'artiste chrétien de peindre son portrait indépendament de sa vie terrestre ou des événements fantastiques et des miracles faisant partie de ses oeuvres. Le portrait du saint dans ses rapports avec le Christ ou avec la Vierge (attitudes de l'Orant, de la prière représentée sur les surfaces encadrant le Christ ou la Vierge, etc.), avec le lieu de culte (en face de son *martyrium* ou de l'église qui lui est dédiée), devant le donateur, etc. La signification d'un tel portrait est évidente. Elle exclut l'universalité qu'exige le cycle ménologique, tandis que par son essence génétique elle est concrète et poursuit un but défini. Par contre, elle ne l'est pas dans le portrait ménologique.

Cette explication est entièrement confirmée par les représentations ménologiques des miniatures, icônes et fresques. Les saints qui portent le titre de οἱ ὅσιοι, donc ceux qui ne sont pas des martyrs, étaient pur la plupart peints sur fond doré, bleu plus tard, qui exclut toute réalité physique de l'espace. Par ailleurs, les scènes de la mort des martyrs mettent en valeur leurs souffrances, le paysage ou l'ensemble architectural.[8] Les trois ailes du dodécaptique avec ménologe, du Sinaï, datant de XII[e] siècle, comprenant des scènes tirés du cycle du martyre de Jésus Christ, représentées sur le dos de chacune d'elles, sont en fait la seule exception. Au fond, derrière les personnages intitulés οἱ ὅσιοι, on voit des paysages ou coulisses — réminiscence des portraits de martyrs de la Rotonde de Salonique. Il s'en va de soi, qu'aucun autre cycle ménologique avec portraits de tous les saints, y compris tous les martyrs (miniatures du type B), n'inclut des coulisses architecturales (même irréel-

[6] *A. Grabar*, Martyrium, II. Iconographie, Paris 1946, 62 sq.
[7] *Ibid.*
[8] *Id.*, 42.

les) ou le paysage. Sur ces miniatures, l'espace eschatologique immatériel était interprété symboliquement et universellement par un fond doré, remplacé plus tard par la couleur bleue. Contrairement au portrait du saint personnage dans l'au de-là, les scènes évoquant sa vie, ses souffrances et sa mort de martyr, ont un caractère terrestre. Dans la scène de la mort, l'âme du saint se sépare de la matière, quitte le domaine de la réalité d'ici-bas, où reste le corps. Une telle mort est toujours le *dies natalis, natalitio*, naissance nouvelle pour le Christ. Toutefois ce que l'artiste avait pu représenter est la mise à mort réelle (*decollatio*, pendaison ou massacres de toutes sorte). Nous pouvons dans ce sens procéder à une certaine classification, c. à d. déterminer différents types de scènes, toujours étroitement liées au moment qui sur l'image représente le martyr sous ses aspects humains.

Vue sous cette lumière, les icônes ménologiques avec tous les saints debout, y compris tous les martyrs, ainsi que les miniatures Vatic. gr. 1156, où la même tendance apparaît de manière adéquate, ne sont pas en fait des illustrations de *martyrologue*. Les figures du saint orant de la Rotonde de Salonique ne le sont pas non plus. Ces images les représentent en état de béatitude posthume, tandis que les véritables illustrations du *martyrologue* commencent par les fresques de Santa Prassede de Rome, pour se continuer sous forme du canon universel des miniatures du ménologe du Vatican.

Le ménologe de Basile II comprend également des portraits et des scènes de la mort des mêmes martyrs. Nous serions enclin de considérer ce phénomène comme un emprunt fait aux illustrations des biographies, où se trouve exprimée la nécessité de représenter les martyrs dans un état de béatitude posthume. Dans certains manuscrits le portrait se trouve obligatoirement au début de la biographie, tandis que la scène du martyr et de la mort est à la fin (p. ex. Mosquen. gr. 175 et Gl. Kongl. saml. 167). Bien que ces manuscrits fussent du XII[e] siècle, les solutions en question y sont très archaïques. Observés du point de vue formel, ils pourraient être séparés, formant ainsi un groupe mixte particulier. Toutefois, nous croyons indispensable de rejetter une telle séparation, incompatible avec l'explication du portrait et de la scène du martyre, fournie plus haut.

Le problème de la genèse de ces deux types de ménologes n'a pas encore trouvé sa solution. Une attention particulière à ce problème a été prêtée par N. Kondakov, A. Venturi, G. Millet, Ch. R. Morey, K. Weitzmann, V. N. Lazarev, S. Der Nersessian, A. Frolow et autres.[9] Nous avons essayé d'élargir les résultats auxquels ont

[9] *N. Kondakoff*, Histoire de l'art byzantin, tome II, Paris, 1891, pp. 102—119.; *G. Millet*, L'art byzantin, in *A. Michel*, Histoire de l'Art I, Paris, 1905, p. 238; *A. Venturi*, Storia dell'arte italiana, II, Milano 1902, p. 458 sq.; *Ch. R. Morey*, Notes on East Christian Miniatures, in The Art Bulletin, XI, 1929, p. 97 sq.; *K. Weitzmann*, Die

abouti ces savants en étudiant principalement la genèse du Ménologe du Vatican, par des résultats que nous avons obtenus en étudiant la genèse des illustrations de ménologe dans la peinture monumentale yougoslave. Ces résultats démontrent que la peinture monumentale avait joué un rôle important dans la formation des cycles ménologiques, à côté de celui des illustrations de livres et des icones. Pourtant, à cette occasion, il faut faire ressortir que les deux types fondamentaux de ménologes byzantins enluminés n'occupent pas, dans la succession présentée dans nos tableaux, la place qui serait déterminée à la base des faits déjà établis sur la genèse. Le premier type de ménologes —A— enluminés pour la plupart de scènes de la mort de martyrs — est placé au début de notre index pour la seule raison que son exemplaire le plus important — le Ménologe du Vatican — est en même temps le plus ancien parmi les exemplaires connus. Il se trouve à la tête du groupe a) de »Ménologes impériaux«.

Quoique les sources picturales du groupe des manuscrits des »ménologes impériaux« ne fussent pas encore tout à fait établies, on considère que leurs illustrateurs préféraient se servir de sources picturales différentes plutôt que de compilations et que le prototype peint n'est pas toujours le même, mais qu'il diffère souvent du modèle littéraire.[10] C'est un phénomène que l'on pourra suivre au cours de l'évolution entière des cycles de ménologe, jusqu'au XIVième siècle, lorsque l'illustration ménologique fut complètement éliminée des manuscrits. Nous avons pu observer que les sujets plus anciens: le martyr précipité dans l'eau avec une pierre attachée au cou, le martyr brûlé vif, le martyr jeté aux bêtes dans l'arène etc. sont plus tard remplacés de plus en plus souvent par la scène de la dicollation par le glaive. L'appauvrissement de cette typologie aure finalement pour résultat que la représentation des martyrs uniquement par leurs portraits sera renouvelée sur les icones russes comme une chose très en vogue. On pense, à bon droit, que les illustrateurs des manuscrits de Baltimore et de Moscou, appartenant au groupe des »ménologes impériaux«, ont directement copié le Ménologe du Vatican.[11] Cette circonstance, puis la probabilité que le manuscrit de Baltimore, ainsi que les deux autres — celui de Moscou et celui du Vatican — fussent écrits à l'intention de l'empereur de Byzance permettent de séparer ces trois manuscrits en un groupe particulier.

byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts, Berlin 1935, p. 30 sq.; Illustration in Roll and Codex, Princeton, 1957, p. 200 sq.; *V. N. Lazarev*, Istorija vizantiskoj živopisy I, Moscou, 1947; *Serarpie Der Nersessian*, The Illustration of the Metaphrastian Menologium, in Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr., Princeton, 1955, pp. 222—231; *A. Frolow*, L'Origine des miniatures du Ménologe du Vatican, in Recueil des travaux de l'Institut d'Etudes byzantines, № 6, Beograd 1960, 29—41, avec un aperçu du reste de la bibliographie et des opinions émises jusqu'ici sur la genèse des illustrations du Ménologe du Vatican.

[10] *S. Der Nersessian*, op. cit. 231.

[11] *N. Kondakoff*, op. cit., p. 109; *S. Der Nersessian*, op. cit., p. 231.

Les manuscrits appartenant au groupe b) *Ménologes de provenance métropolitaine de l'époque de la fin de la dynastie macédonienne et des dynasties des Doukas et des Comnènes* diffèrent extrêmement l'un de l'autre non seulement du point de vue de style[12], mais aussi du point de vue iconographique. Outre une scène représentant la mort de chaque martyr particulier — comme c'est le plus souvent le cas dans le »classique« Ménologe du Vatican, le Ménologe de Londres pour le mois de septembre a six miniatures dont chacune présente quatre scènes de la vie de chaque martyr particulier, lequel martyr ressemble plutôt aux illustrations de la vie de saints qu'au ménologe. Les manuscrits de Moscou et de Paris pour les mois mai-août ont des textes identiques, mais des illustrations différentes. Les manuscrits de Moscou et de Sinaï sont proches du point de vue du style, mais ils manquent de toute ressemblance du point de vue iconographique .Le manuscrit de Venise pour le mois de septembre et celui de Milan pour la première moitié de décembre sont éloignés l'un de l'autre par le style aussi bien que du point de vue iconographique. Ce qui lie, en effet, tous ces manuscrits en un ensemble — malgré les différences de style et d'iconographie — c'est la provenance métropolitaine de la plupart des manuscrits et les solutions fondamentales iconographiques des scènes représentant la mort des martyrs.

A la tête du groupe c) *Ménologes provenant les ateliers monastiques* se trouve le manuscrit d'Esfigmen, qui contient, à la façon du Ménologe de Londres pour le mois de septembre, appartenant au groupe b), les illustrations de vies de saints en plusieurs scènes pour chaque saint particulier. Le manuscrit de Dochiar No 5 pour la seconde moitié de novembre[13] a beaucoup d'analogie avec celui-ci sous ce rapport. A une série aux solutions iconographiques identiques appartiennent le Ménologe de Moscou pour le mois d'octobre et celui de Copenhague pour la seconde moitié de novembre. Les deux exemplaires de Jérusalem ne forment qu'un manuscrit, mais divisé en deux fascicules. Pour la plupart des autres manuscrits on peut affirmer qu'ils appartiennent à ce groupe plutôt en se fondant sur certaines analogies de style qui existent entre eux, que par des solutions iconographiques déterminées que nous pourrions à juste titre considérer comme »monastiques«. Il serait nécessaire de continuer les travaux de recherches dans ce domaine-ci afin de déterminer à ces manuscrits une place définitive dans la classification iconographique.

Pour le moment, un seul manuscrit appartient au groupe d) *Ménologes de l'époque des Paléologues* — ménologe de la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford pour toute l'année. Il contient, outre les scènes de la mort de martyrs, aussi les portraits de ces mêmes

[12] v. *V. N. Lazarev*, op. cit. passim.

[13] Sur fol. 3v quatre scènes de la vie de l'apôtre Philippe, et sur fol. 389v, les scènes en trois registres sur la même miniature de la vie de St. Clément d'Ancyre.

martyrs. Ce manuscrit a plus d'analogie avec les solutions iconographiques des ménologes, conservés dans la peinture monumentale serbe, qu'avec les manuscrits qui l'ont précédé.

La division en groupes que nous avons exposée ci-dessus, correspond aux besoins d'un sens iconographique plus large — lorsqu'on exige, outre la connaissance du sujet, aussi la connaissance de la provenance du manuscrit. Pourtant, il ne faudrait pas oublier que chaque manuscrit appartenant au type A renferme certaines exceptions ou certaines solutions spécifiques qui ne nous permettent d'approcher une classification iconographique absolue. On ne saurait répondre à ces exigences qu'en isolant les sujets iconographiques par leur groupement ou plutôt par la création d'une typologie générale. Considéré à part, ce travail serait purement formel et quelque précis qu'il fût, il ne pourrait pas remplacer la nécessité d'une étude iconographique concrète. Une nécessité de ce genre — d'étudier le ménologe dans la peinture monumentale des Slaves du Sud — nous a, en effet, incité à faire une analyse iconographique pour chaque représentation peinte dans les ménologes susmentionnés. Comme résultat de ce travail, nous avons obtenu un répertoire iconographique, arrangé selon le principe typologique. Il sera publié en annexe de l'étude sur les ménologes dans la peinture monumentale.

Pour la majorité des manuscrits appartenant au type B il est caractéristique qu'ils contiennent des scènes qui représentent les fêtes de Jésus-Christ et de la Vierge. Une exception, où les fêtes de Christ ne sont illustrées que par un buste, se trouve dans les deux manuscrit de Grotta Ferrata.[14] Quoique les manuscrits Tbilisi A. 648, Sinaï 512 et Marcienne 585 renferment chacun une scène représentant la mort des martyrs — le premier celle d'Anthémios de Nicomédie, le 3 septembre, et les deux autres les morts des moines de Sinaï et de Raïte, ils doivent tout de même être classés parmi les manuscrits du type B, car les scènes susmentionnées sont évidemment des exceptions. Le manuscrit du Sinaï appartient à une série analogue à laquelle appartiennent également les manuscrits de provenance métropolitaine Bodléienne 230, Vienne 6 et Parisienne 580é. Mais justement en se fondant sur la scène représentant le martyre des moines de la même communauté religieuse à laquelle appartenait indubitablement aussi l'enlumineur de ce manuscrit, il est facile d'expliquer pourquoi on a fait cette exception. Le manuscrit Marcienne 585 contient la scène identique, ce qui confirme indubitablement son origine sinaïtique. Les manuscrits dans ce tableau qui n'ont conservé qu'une seule miniature buste ou figure debout — ont été classés parmi les manuscrits de type B, naturellement, uniquement, à défaut d'autres indices.

La communication fut suivie des remarques de M. *A. Grabar*.

[14] Cryptae Ferr. Δ α V, Baptême du Christ, le 6 janvier et Cryptae Ferr. Δ α XII, Transfiguration, le 6 août.

TYPE A

Groupes	Ménologes	Mois	Dates
a) „Ménologes imperiaux"	Vatic. gr. 1613	septembre-février	envir. 986
	Baltim. Walters 521	janvier	1034—1041
	Mosquen. gr. 183	février-mars	XI
b) Ménologes de provenance métropolitaine	Mosquen. gr. 9	mai-août	1063
	Londin. Add. 11870	septembre	XI
	Venet. Marc. 586	septembre	XI
	Mediol. Ambros. E 89 inf.	7—14 décembre	XI
	Paris. gr. 1528	mai-août	XII
	Sinait. 500	1—16 novembre	XII
c) Ménologes provenant des ateliers monastiques	Esphigm. 14	sept.-déc. (quelque jours)	XI
	Mosquen. gr. 175	octobre	XI
	Gl. Kongl. Saml. 167.	16—30 novembre	XI—XII
	Genua Saul. S. Athan. 36	25—27 novembre	XI
	Lavra S. Athan. Δ 51	14—31 décembre	XI—XII
	Dochiar. 5	14—30 novembre	XII
	Vatic. gr. 859 (?)	septembre-novembre	XII
	Chalce 103+95 (?)	janvier	XII
	Jerusalem. (Ag. Sava) 63	septembre-février	XII
	Jerusalem. (Ag. Sava) 208	mars-août	XII
	Seres Prodrom. I 34 (?)	novembre	XII
	Vatic. Reg. gr. 60	janvier	XII
d) Ménologe de l'époque des Paléologues	Oxon. Bodl. th. gr. fol. 1	septembre-août	XIV

TYPE B

Ménologes	Mois	Dates
Tbilisi H. 2123	divers jours de l'année	IX
Tbilisi A. 648	septembre-août	1031
Vatic. gr. 1156	septembre-août	XI
Leningr. gr. 373	novembre (fragm.)	XI
Messan. San Salvad. 27	février-juin	XI
Oxon. Bodleian Barocci 230	septembre	XI
Vind. hist. gr. 6	octobre	XI
Paris. gr. 580	novembre	XI
Sinait. 512	janvier	XI
Rusik 100	15 décembre	XI
Vatic. gr. 817	5 janvier	XII
Berol. th. gr. fol. 17 (?)	mai-juillet	XI
Laurent. XI 11	4—15 décembre	XI
Laurent. XI 10	4 décembre	XI
Cryptae Ferr. Δ α V	janvier	XII
Meteor. Methamorph. 552	mai	XI
Venet. Marc. 585	janvier	XII
Venet. Marc. 351	novembre	XII
Lavra S. Athan. Δ 46	septembre	XII
Stauronicet. 3	septembre	XII
Thessalon. τῶν βλαταίων 3 (19)	novembre	XII
Paris. gr. 1561	janvier	XIII
Sinait. 1216 (stichirarion)	janvier	XIII
Dionys. 50	divers jours de l'année	XIV
Cryptae Ferr. Δ α XII	août	XIV

GEORGE C. MILES, New York

CLASSIFICATION OF ISLAMIC ELEMENTS IN BYZANTINE ARCHITECTURAL ORNAMENT IN GREECE

A number of writers concerned with the archaeology of Greece in mediaeval times have drawn attention to the prominent role played by the East in Byzantine art and architecture during the iconoclastic and post-iconoclastic periods. Among them have been such distinguished scholars as Strzygowski, Millet, Soteriou, Bréhier, Grabar, Megaw and Orlandos. It may well be that all that is of any importance in this respect has already been said and that anything added at this late date is but a repetition or an insignificant supplement of arguments previously well stated and generally accepted.

On the other hand I believe there may be some merit in attempting at this time to present a summary of the evidence relating to one aspect of this question — the Islamic influence on architectural ornament in Greece. Two considerations embolden me to add this footnote to the contributions of those scholars I have named and of others: in the first place, the evidence has been scattered through a number of publications, some of them relatively inaccessible, and has never been assembled conveniently in one place; and secondly, some material which I have come upon in recent travels has not been published, so far as I know.[1] It is my hope eventually to publish this latter material with adequate illustrations and to attempt an analysis of the whole body of evidence in its historical setting; but for the moment I intend only to present a brief summary of the evidence, together with a few illustrations of each of the several categories to which the material in question may be assigned. I should like to stress the fact that this report is preliminary and that I do not consider the corpus to be by any means complete. Who knows what additional and perhaps more significant material may be added by further exploration or

---

[1] These travels were made possible by grants from the American Philosophical Society in 1956 and 1958 and from the Guggenheim Foundation and the American Council of Learned Societies in 1960.

by excavation? But time is passing and this seems to me a suitable occasion to give a tentative report on a subject which I, for one, have found quite fascinating and which, I think, is not without significance in the history of mediaeval Greece and in the development of Byzantine art.

I have grouped the material in six general categories: 1) genuine Arabic inscriptions; 2) pseudo-Kufic elements in brick-work; 3) brick ornament derived from pseudo-Kufic elements; 4) sculptured stone moldings, cornices, epistyles and capitals with pseudo-Kufic elements; 5) sculptured stone plaques, screens, parapets and sarcophagus covers with pseudo-Kufic borders; 6) painted pseudo-Kufic. Another large category of material in my files but not included in the present inventory is that of plaques, parapets and the like, lacking pseudo-Kufic elements, but depicting figural motifs of eastern origin transmitted through Islamic media.

I should observe that strictly speaking the term »pseudo-Kufic« does not apply to the 13th century and later examples; one would better say »pseudo-Naskhi« or »pseudo-cursive Arabic«, but for the sake of simplification in summarizing the material I shall use the former term throughout.

Wherever possible I have given the approximate probable date. To emphasize the geographical distribution of the evidence I have arranged the material by provinces, beginning with Attica and proceeding to the neighbouring islands and the other parts of mainland Greece, then to the Peloponnesus and the more distant islands. Photographs of all this material are in my files, but on the present occasion I can of course illustrate only a few characteristic examples.[2]

I. GENUINE ARABIC INSCRIPTIONS

A. *Athens:*

1. Agora Excavations I—3837, Byzantine Museum nos. 313 and 315, and lost fragment. Koranic and historical inscription. See *Hesperia* 1956, pp. 329—344. Late 10th or early 11th century.

B. *Euboea:*

1. Khalkis Museum no. 1153. Koranic inscription (Surah CII). 10th century? *Fig. 1.*

C. *Delos:*

1. Stoa of Philippos. Graffiti. 9th or 10th century?

[2] It had been my intention to illustrate this paper with numerous slides, but a conflict of engagements prevented my attending the Byzantine Congress at Ohrid in person. The illustrations here are limited to only one or two examples of each category.

D. *Corinth:*

1. Epigraphical storeroom, Museum. Two marble fragments (no. 919), tops of letters only. Found in the excavation of a Byzantine church near the Cenchrean Gate. 10th century?

II. PSEUDO-KUFIC ELEMENTS IN BRICK-WORK:

A. *Athens:*

1. Church of the Holy Apostles, Agora. First quarter of 11th century.
2. Panaghia Nikodèmou. Before 1044.
3. Ag. Aikaterine. Second quarter of 11th century.
4. Kapnikaraea. Third quarter of 11th century.
5. Ag. Theodoroi. Third quarter of 11th century.
6. Asomaton. 12th century?

B. *Elsewhere in Attica:*

1. Daphni. Katholikon. Fourth quarter of 11th century.

C. *Euboea:*

1. Khanya (Avlonari). Ag. Demetrios. 12th century?
2. Aliveri. Panaghitza. 12th century?

D. *Andros:*

1. Mesaria. Taxiarchis. Mid-12th century.

E. *Boeotia:*

1. Aulis. Ag. Nikolaos. Early 11th century.

F. *Phocis:*

1. Hosios Loukas. Theotokos. Second quarter of 11th century. *Fig. 2.*
2. Amphissa. Ag. Soter. First quarter of 12th century.

G. *Macedonia:*

1. Salonika. Panaghia ton Khalkeon. Mid-11th century.

H. *Corinthia:*

1. Steiri. Koimesis. 11th century.

I. *Argolid:*

1. Ligourio. Ag. Ioannis. Fourth quarter of 11th century.
2. Khonika. Koimesis. First quarter of 12th century. *Fig. 3.*

J. *Messenia:*

1. Kalamata. Ag. Kharalambos. 12th century?

K. *Mani:*

1. Gardenitza. Ag. Soter. First half of 11th century.

L. *Triphylia:*

1. Christianou. Metamorphosis. Third quarter of 11th century.

M. *Kerkyra:*

1. Ag. Iason and Sosipatros. 12th century.

III. BRICK ORNAMENT DERIVED FROM PSEUDO-KUFIC ELEMENTS

This type of ornament is manifested chiefly in various forms of the step-pattern and »disepsilon«.

A. *Athens:*

1. Kapnikaraea. Third quarter of 11th century.
2. Panaghia Nikodemou. Before 1044.
3. Metamorphosis, Acropolis. 12th century?

B. *Elsewhere in Attica:*

1. Ag. Ioannis Kynegos (near Ag. Pareskevi). Second quarter of 12th century.
2. Hosios Meletios. Katholikon. Early 12th century.
3. Sykaminon. Ag. Eleousa. Early 13th century?

C. *Euboea:*

1. Kato Vatheia. Panaghia. 12th century?
2. Spilies. Theotokos.
3. Pyli. Ag. Demetrios.
4. Kalyvia. Taxiarchis. 13th century?

D. *Phocis:*

1. Amphissa. Ag. Soter. First quarter of 12th century.

E. *Thessaly:*

1. Pyli. Porta Panaghia. 13th century.
2. Elasson. Panaghia Olympiotissa.
3. Tsagezi. Panaghia.

F. *Magnesia:*

1. Ano Volo. Episkopi. 12th century?

G. *Epirus:*

1. Arta. Parigoritissa. Late 13th century.
2. Arta. Ag. Theodora. Mid-13th century.
3. Arta. Ag. Vasileios. Late 13th century.
4. Arta. Kato Panaghia. Mid-13th century. *Fig. 4.*
5. Arta. Panaghia tou Bryoni. Early 13th century.
6. Arta (Gramenitsa). Moni ton Vlakhernon. Late 12th century.
7. Palaea Phillipias. Pantanassa. 12th century?

H. *Argolid:*

1. Merbaka. Panaghia. Late 12th century.
2. Khonika. Koimesis. First quarter of 12th century.
3. Ligourio. Ag. Ioannis. Fourth quarter of 11th century.
4. Plataniti. Ag. Soter. First quarter of 12th century.
5. Nauplia. Ag. Moni. Second quarter of 12th century.
6. Ermioni. Ag. Triada.

I. *Lakonia.*

1. Monemvasia. Ag. Sophia. Early 12th century.

J. *Messenia:*

1. Kalamata. Ag. Kharalambos. 12th century?

K. *Mani:*

1. Vamvaka. Ag. Theodoros. Late 11th century.
2. Kytta. Ag. Georgios. Second half of 12th century.

L. *Triphylia:*

1. Christianou. Metamorphosis. Third quarter of 11th century.

M. *Elis:*

1. Vlakhernai. Late 12th century. *Fig. 5.*

IV. SCULPTURED STONE MOLDINGS, CORNICES, EPISTYLES AND CAPITALS WITH PSEUDO-KUFIC ELEMENTS

Approximate dating of these must await detailed comparative study.

A. *Athens:*

1.—4. Byzantine Museum. Nos. 317, 318, 319, 320.
5. Agora Museum. A 2794.
6. Fragment at Tower of the Winds.
7. Fragment on Philoppapos Hill.

B. *Elsewhere in Attica:*

1. Ag. Ioannis Kynegos.
2. Geraka. Ag. Georgios.
3. Daphni. Fragment in Museum.
4. Daphni. Interior, base of vault. *Fig. 6.*
5. Hosios Meletios. Katholikon.
6. Oropos. Koimesis. *Fig. 7.*

C. *Euboea:*

1.—2. Politika. Panaghia.
3. Ag. Loukas (Aliveri). Ag. Loukas.
4. Nea Khori. Ag. Ioannis.
5. Ag. Georgios. Ag. Ioannis.
6. Khalkis. Museum.

D. *Phocis:*

1. Hosios Loukas. Theotokos.
2. Hosios Loukas. Fragments (from Katholikon?).

E. *Locris:*

1. Agnandi. Taxiarchis.

F. *Magnesia:*

1.—2. Ano Volo. Episkopi.
3.—5. Makrinitza. Panaghia.

G. *Thessaly:*
1. Moni Koronis.

H. *Chalkidike:*
1. Mt. Athos. Chilandari.

I. *Epirus:*
1. Arta. Parigoritissa, Museum (from Moni ton Vlakhernon).

J. *Macedonia:*
1.—2. Kastoria. Ag. Anargyroi.

K. *Corinthia:*
1.—5. Corinth. Fragments from exeavations (Scranton, nos. 131, 177, 178, 179).

L. *Argolid:*
1. Ermioni. Ag. Anargyroi.

M. *Arcadia:*
1. Ag. Petros (near). Moni Panaghia Manevis.

N. *Lakonia:*
1. Monemvasia. Elkomenos.
2.—4. Mistra. Museum.
5. Mistra. Pantannasa.

O. *Elis:*
1. Skaphidia. Koimesis.

V. SCULPTURED STONE PLAQUES, SCREENS, PARAPETS AND SARCOPHAGUS COVERS WITH PSEUDO-KUFIC BORDERS

A. *Athens:*
1. Cross on steps from Asklepieon area (present location?).
2. Fragment at Tower of the Winds.
3.—7. Byzantine Museum, nos. 161, 312, 321, and two others.
8.—9. Omorphe Ekklesia.

B. *Elsewhere in Attica:*
1. Hosios Meletios. Katholikon. *Fig. 8.*
2. Kapareli. Panteleemon.

C. *Euboea:*
1. Ag. Loukas (Aliveri). Ag. Loukas. *Fig. 9.*

D. *Phocis:*
1. Hosios Loukas. Katholikon, crypt. Sarcophagus.
2. Hosios Loukas. Theotokos. Cupola.
3.—18. Hosios Loukas. Various fragments.

E. *Magnesia:*
1.—4. Ano Volo. Episkopi.
5. Ano Volo. Ag. Georgios.

F. *Corinthia:*
1. Corinth. Museum. Lion plaque.
2. Corinth. Museum. Fragment found 1960.

G. *Lakonia:*
1. Mistra. Museum.

VI. PAINTED PSEUDO-KUFIC

A. *Athens:*
1. Holy Apostles. Mason's sketch of pseudo-Kufic letters.

B. *Elsewhere in Attica:*
1. Daphni. Exo-narthex. Pier capitals. 13th century.
2. Daphni. Exo-narthex. West face. 13th century.
3. Megara. Ag. Soter. Interior. 12th century.

C. *Phocis:*
1. Hosios Loukas. Katholikon. West face.
2. Hosios Loukas. Katholikon, crypt. Pier capital. 11th century? *Fig. 10.*
3. Hosios Loukas. Katholikon. Pier capital.

D. *Macedonia:*
1. Kastoria. Mavriotissa. Interior. 11th—12th century.
2. Kastoria. Ag. Nikolaos tou Kyritzi. Interior. 14th century.
3. Kastoria. Ag. Andreas. Interior. 15th century?

E. *Epirus:*
1. Molyvdoskepastos. Koimesis. Interion. Early 14th century?
2. Konitza. Kokini Panaghia. Interior. 14th century.

E. *Lakonia:*
1. Monemvasia. Ag. Sophia. Interior. 12th century.
2. Apidia. Ag. Vasileios. Interior. 14th century.
3. Geraki. Ag. Georgios. Templon. 13th century.



Fig. 1.



Fig. 2.

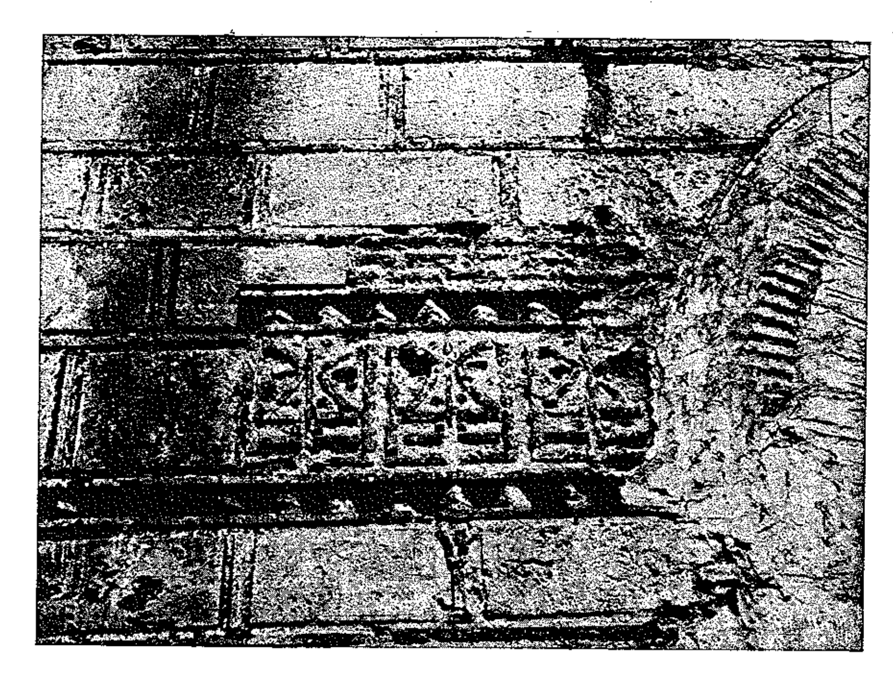


Fig. 3.

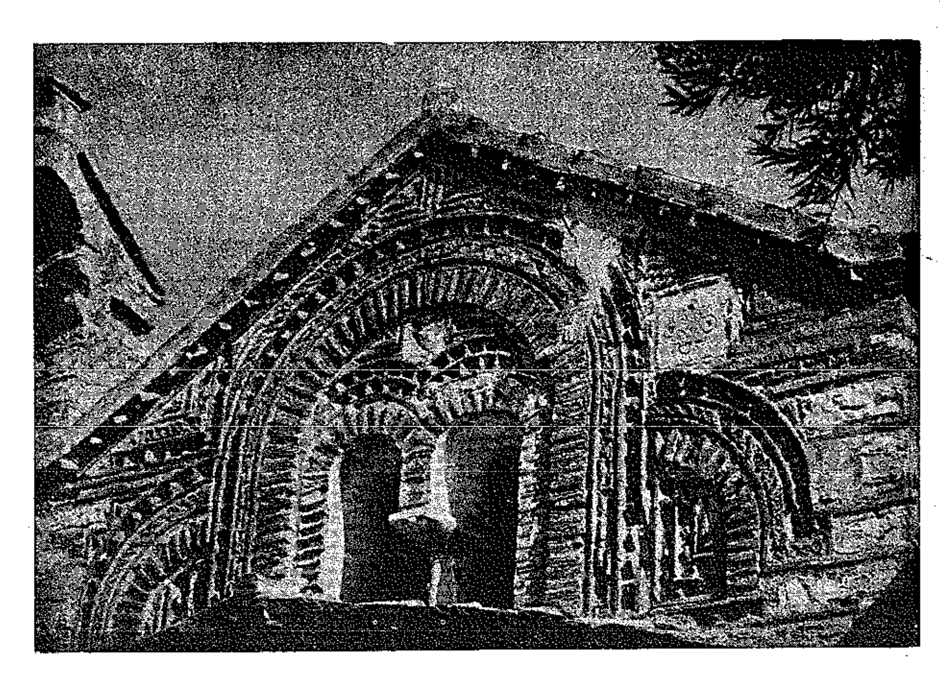


Fig. 4.



Fig. 5.

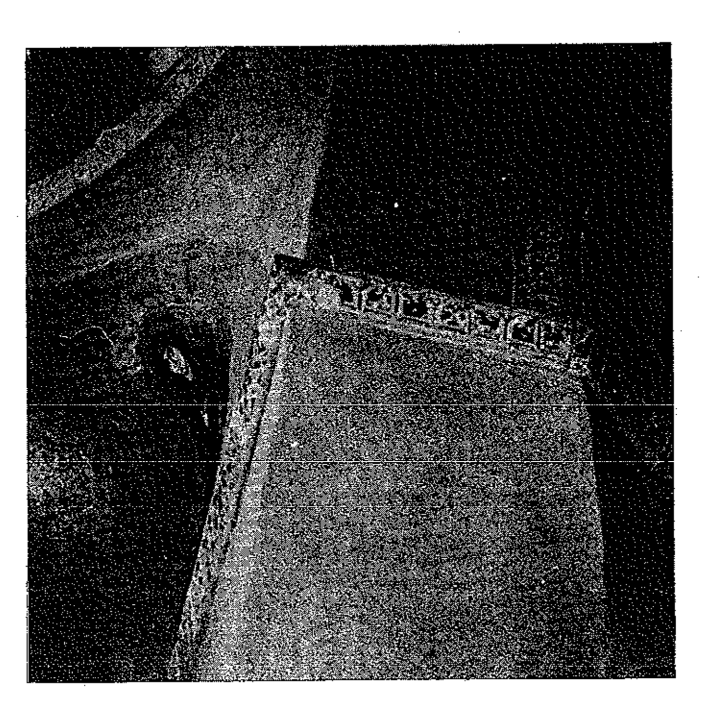


Fig. 6.

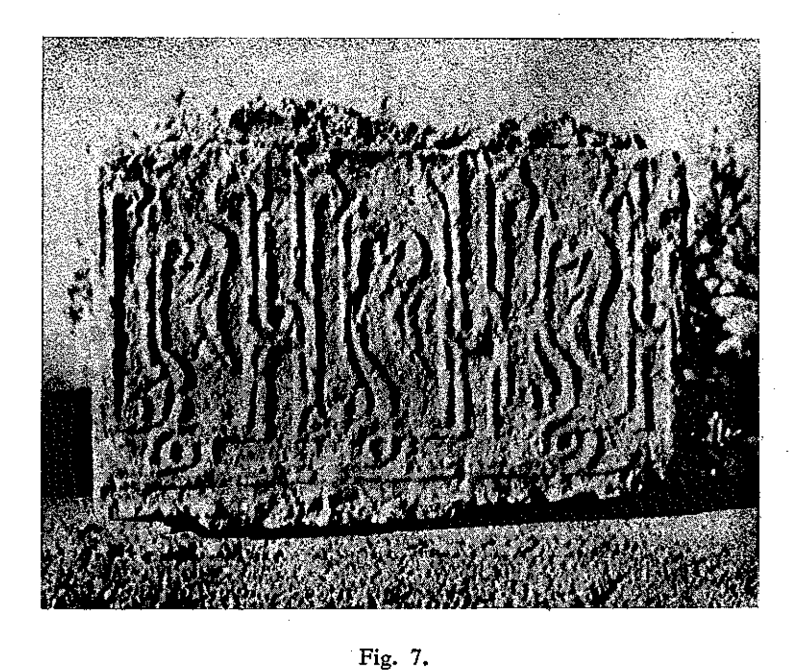


Fig. 7.



Fig. 8.

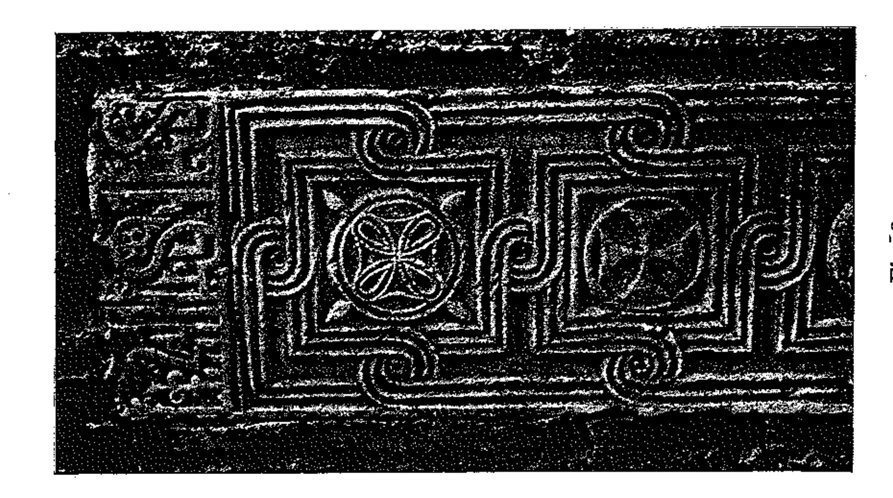


Fig. 9.



Fig. 10.

ATH. MILČEV, Sofia

NEUENTDECKTE MITTELALTERLICHE KREUZKUPPELARTIGE DREIKONCHALE KIRCHE IN DER UMGEBUNG VOM DORFE KULATA IM TALE VON MITTLEREN STRUMA

Im Jahre 1958 unternahm das Archäologische Institut mit Museum bei der bulgarischen Akademie der Wissenschaften rettende Ausgrabungen und Forschungen im unteren Teil von dem Tale von mittleren Struma, beim Dorfe Kulata, (Reg. Bez. Blagoevgrad). An dieser Stelle wird das Tal in einem Feld umgebildet. An der Ostseite von diesem mündet der Fluss Bistriza in Struma (Fig. 1).

Die günstige geographische und strategische Lage, die Strasse, die von dem Ägäischen Meer zum Inneren von antiken Thrakien geführt hatte, das fruchtbare, von allen Seiten geschützten Feld, alles das hat hier den Mensch noch in uralten Zeiten gelockt.

Bis jetzt sind in der Umgebung von Kulata neolithische und eneilothische, sowie auch bronze- und eisenzeitlichen Funde entdeckt. Die letzten stehen mit der materiellen Kultur der Thrakern in Verbindung. Noch zahlreicher sind die Funde und Denkmäler (Teile von Architekturbauten und Festungsmauern, Grabstelen u. a.) aus der hellenistischen und besonders aus der römischen Zeit, die dafür zeugen, dass hier eine gewisse stark entwicklte städtische Kultur, deren Zentren vor den Ausgrabungen unbekannt waren, geblüht hatte.[1]

In der letzten Zeit sind teilweise Befesstigungsmauern ausgegraben worden, die dafür sprechen, dass diese Gegend auch im Mittelalter, sogar in der Zeit des türkischen Joches, also ununterbrochen von Spätneolithikum bis zur türkischen Herrschaft besiedelt wurde.

Bei Grabungsarbeiten zum Bau eines neunen Schulgebäudes in der Gegend Sveti Athanas (der heilige Athanas) oder Monastira (das Kloster), ungefähr 100 m südlich vom Dorfe Kulata wurde

[1] *Ath. Milčev*, Archäologische Grabungen im Tale vom mittleren Struma, GSUFIF, LIII, 1960, 361-449 (bulg.); *B. Gerov*, Forschungen über die westthrakischen Ländern in der römischen Zeit, GSUFF, LIV, 1961, 159—226 (bulg.).

zufällig ein Teil von einer mittelalterlichen kreuzkuppelartigen Kirche entdeckt. Im Februar 1958 sind hier Probegrabungen durchgeführt worden und im Juli des selben Jahres sind an dieser Stelle gänzliche Grabungen und Forschungen der Kirche unternommen worden.

Die Gegend, um welcher sich früher eine Opferstätte, welche dem heiligen Athanas geweiht war, befand, wurde nie bebaut. Es exsistirte in der Dorfbevölkerung eine Legende, dass hier früher, im Mittelalter, ein Kloster errichtet worden war, aber kein Baur, sogar die ältesten von diesen (über 90 Jahre alt), konnten sich erinnern, dass man hier irgendwann Resten von Kirchen oder Klostermauern gesehen hatte.

Die Gegend selbst ist schwach nach Süben geneigt nud deshalb ist die Überdeckung der Ruinen mit Schutterde rasch geschehen. In dem 17—18 Jhd, sogar auch später, hat diese Gegend als Friedhofsstätte gedient, was daraus ersichtlich ist, dass hier Gräber mit Münzen aus dieser Zeit gefunden wurden. Um dieser Zeit sind aber keine Reste von Mauern gefunden worden. Daraus schliessen wir, dass die Kirche schon früher zerstört und mit Schutt überdeckt wurde.

Die Kulturschichte ist bis heutzutage ziemlich unberührt erhalten geblieben, weil die Erde nicht bêbaut worden war und keine Anpflanzungen gemacht worden sind. Nur dort, wo wir Begräbnisse entdeckten, war die Kulturschichte etwas durcheinandergerührt.

Trotz der Tatsache, dass die Bevölkerung bis zum Beginn der Ausgrabungen von dieser Kirche keine Ahnung hatte, war im Dorfe die schon erwähnte Legende verbreitet, dass an dieser Stelle eine Kirche oder Kloster jemals gestanden hat, die vor vielen Jahren von den Türken zerstört wurde. In diesem Falle bestätigten unsere Ausgrabungen diese Legende.

Vor Beginn der Grabungen wurde die Oberfläche in 15 Quadraten, mit Seiten 4×4 m geteilt (Fig. 1). Es hat sich ergeben, dass die Kulturschichte an der Südseite 1.70 m dick und an der Nordseite — 1. 95 m, weil hier eine leichte Neigung von Norden nach Süden besteht.

Plan der Kirche

Der Plan der Kirche mit drei Konchen wurde in einer Tiefe von 1—1.20 m umrissen. Die Form und Konstruktion der Kirchen von diesem Typus ist vielfälltig. Die Kirche von Kulata ist kreuzkuppelartig, mit einem Kreuz, das in einem Rechteck eingeschrieben wurde. Dieses eingeschriebene Kreuz einer solchen Kirche ist von ausserhalb nur an dem Dach zu erkennen. Die Schultern enden im Osten und Westen mit halbzylindischen tiefen Gewölben und am Norden und Süden — mit Konchen.

Die Kirche hat einen selten originellen Plan gehabt (Fig. 2) und stellt einen Rechteck dar mit einer Länge, zusammen mit der

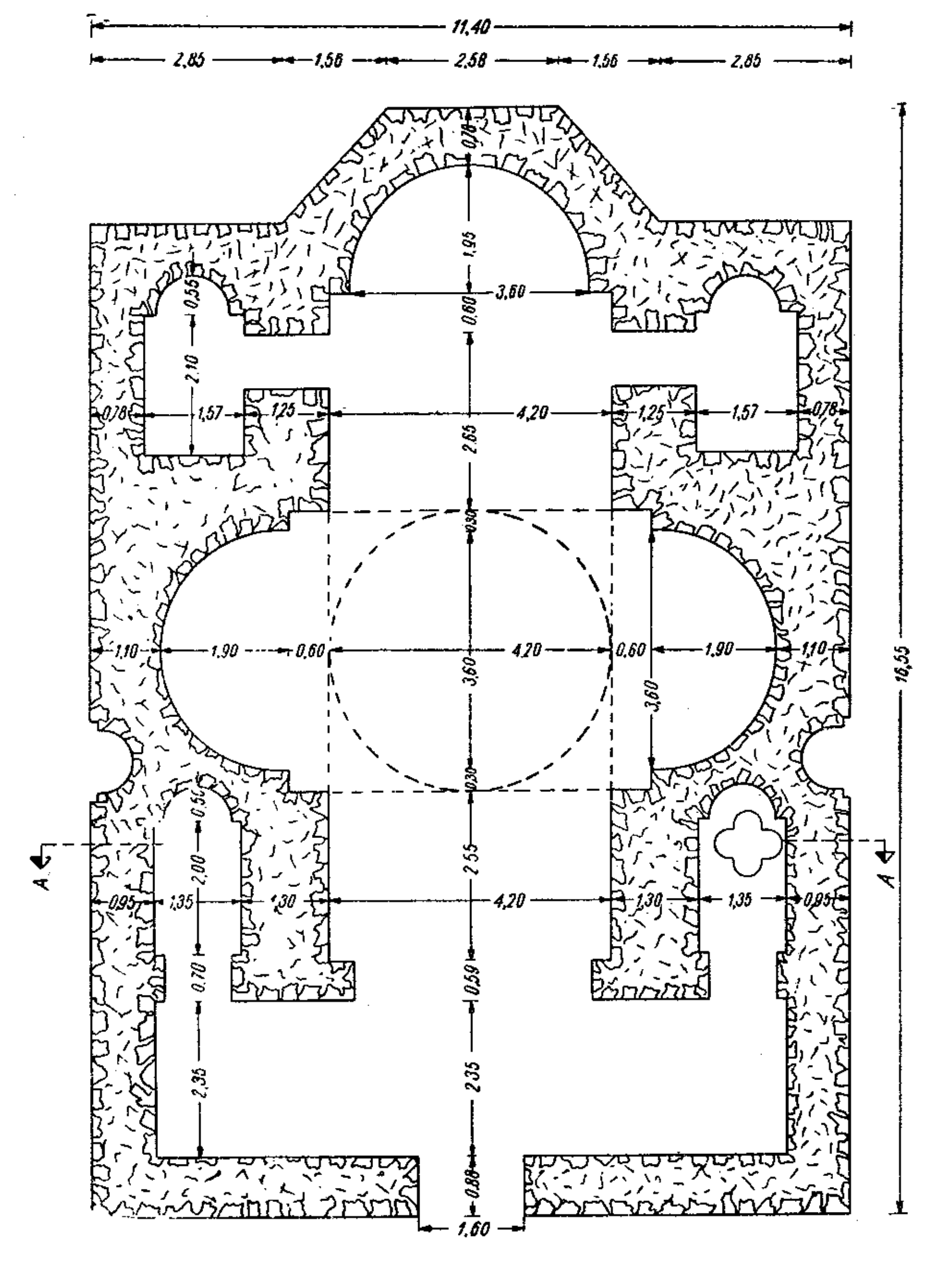


Fig. 2. Plan der Kirche, entdeckt in der Umgebung vom Dorfe Kulata

Apsis von 16.55 m und einer Breite von 11.40 m dar. Die Kirche ist schwach nach Südosten orientiert, was dafür spricht, dass der Bau im späten Herbst begonnen hat.

Der Rechteck der Kirche endet im Norden mit einer tiefen dreiwändigen Apsis, die einen Halbkreis mit einem Durchmesser von 3.60 m und einer Tiefe von 1.95 m hatte. Der Vorapsisraum ist 4.20 m lang und 3.25 m breit und ist mit zwei Seitenräumen — Protesis und Diakonikon verbunden. Diese zwei Räume liegen symmetrisch zueienander im Süden und Norden, haben eine rechteckige Form, sind 2.10 m lang und 1.57 m breit und enden im Osten mit je einen Halbkreis mit einem Durchmesser von 1.10 m.

Der Innenraum ist im Osten und Westen mit 2 Rechtecken und im Norden und Süden mit 2 Konchen mit einem Durchmesser von 3.60 m und einer Tiefe von 1.90 m begrenzt. Dieser Raum umkreist in seinem Zentrum einen Vollen Quadrat mit Seiten von je 4.20 m. Die wahrscheinlichste Form des Tambours ist ein Zylinder gewesen, der seinen Gewicht auf den Gewölben in Osten und Westen, wie auch auf den Stirnbögen der Konchen im Norden und Süden durch Pendentifen übertragen hat. Der Vorapsisraum und die gegenüberliegende Schulter im Westen sind mit halnzylindrischen Bögen überdeckt gewesen.

An der Westseite der Kirche befindet sich die rechteckige Vorhalle (9.50 m lang und 3.25 m breit), die wahrscheinlich gewölbt gewesen ist. Sie ist mit dem Schiff und mit den beiden Räumen an der Nord- und Südseite verbunden. Der südliche Raum hat eine 2 m lange und 1.35 m breite Apsis und ein vierblättriges, quadratartiges Taubecken mit Seitenlänge 9.50 m gehabt. An den 4 Seiten lehnen sich Konchen an, die 0.32 m tief sind (Fig. 2). Der Boden des Taufbeckens, der nach den Himmelsrichtungen orientiert worden war, ist mit Steinplatten bedeckt gewesen und das Taufbecken selbst ist aus Backsteinen errichtet worden. Darüber ist ein 2 cm dicker, feiner, dunkelroter Kalkbewurf angehäuft gewesen, der aus Mörtel, mit winzigen gestossenen Backsteinen gemischt, bestanden hat und als hydraulische Isolation gedient hatte.

Lieder haben die Arbeiter den Oberteil des Taufbeckens zerstört. Der Boden des Raumes ist auch mit Marmorplatten bedeckt gewesen, welche nach der Niederbrennung und Ausplünderung der Kirche beraubt wurden. Ursprünglich hat der Becken eine ziemlich grosse Tiefe von 1.32 m gehabt und hat folglich zum Taufen von Erwachsenen gedient. Der Raum mit diesem Becken war selbsverständlich das Bapristerium. Das Taufbecken (piscina) ist durch eine Wasserleitung mit Wasser versorgt gewesen und hat am Boden ein Abflussrohr gehabt. Es wurde auch die marmorne Steinschwelle (1.06 m lang, 0.58 m breit und 0.16 m dick) gefunden, sowie die Fuge zum Verschliesen der Tür und die beiden runden Löcher zum

Aufstellen der Achse, worauf die Tür selbst befestigt vurde (Fig. 3c).

Das Baptisterium, wie auch der symmetrisch liegende Raum in Norden erscheinen als unzertrennbare Teile von dem Gesammtplan der Kirche und sind um der selben Zeit wie diese errichtet worden (Fig. 2).

Im Frühchristentum erscheint in den Kirchen ein Baptisterium, aber dieses ist kein unzertrennbarer Teil von jenen, wie hier der Fall ist. Viel mehr erscheint es an den Nord — und Südmauer angebaut, oder es stellt ein selbstständiger Bau dar. Das Baptisterium hat gewöhnlich die Form eines vier — oder rechteckigen Raumes gehabt, ist mit oder ohne Apsis an der Ostseite gewesen. In Bulgarien sind bis jetzt nur einige Baptisterien, die in Hauptbau der Kirchen errichtet worden waren, bekannt, wie bei Pirdop (Elenbasilik)[2], Klissekjoi[3] Pliska (Schlossbasilik)[4], vo das Baptisterium an der Südseite der Kirche angepassi ist, und Džanavar Pepe[5], Pirinč Tepe[6] (bei Varna), die Kirche beim Dorfe Čoban Dere[7] (Reg. Bez. Novi Pasar), wo sich das Bapristerium an der Nordseite der Kirche befindet. Ähnliche vierblättrige Taufbecken sind in den Kirchen von Peruštica[8], in den Basiliken von Džanavar Tepe und Pirinč Tepe bei Varna und bei Čoban Dere[9] bei Novi Pasar. gefunden.

In Beziehung auf der Lage des Baptisteriumraumes und auf der Form der Piscinen bei allen diesen Kirchen können wir eine Entwicklung verfolgen. Bei den Baptisterien unterscheiden wir solche mit Apsis, die an der Kirche angepasst ist und mit vierblättrigen und kreuzartigen Becken, die alle vor dem VII Jhd datieren. Die Baptisterien ohne Apsis und mit rechteckigen oder quadratartigen Form der Piscinen gehören im 9—10 Jhd, also in der Zeit der Massenchristianisierung von Erwachsenen in unseren Ländern. In Kulata erscheint der rechteckige Raum mit Apsis und mit Taufbecken, also das eigentliche Baptisterium als unzertrennlicher Teil des Gesammtgrundrisses der Kirche (Fig. 2). Das ist eine Fortsetzung von einer altchristlichen Tradition, die in dem 10 Jhd verschwunden ist.

Seit dem 7 Jhd werden im Baptisterium und Narthex, wie im Schiff selbst auch Kinder in einem beweglichen Taufbecken ge-

[2] *P. Mutavčiev*, Die Elenakirche bei Pirdop, IAD, V, 1915, 33—34, Fig. 20, Taf. 1 (bulg.).

[3] *P. Mutavčiev*, Die kreuzartige Kirche bei Klissekjoi, IAD, V, 88, Fig. 63.

[4] *St. Michailov*, Die Schlosskirche bei Pliska, IAI XX, 1955, 243, Fig. 4, 6, 8, 9, (bulg.).

[5] *H. u. K. Škorpil*, Altbulg. Denkmäler, Beiblatt der Arch. Gesellschaft in Varna, III, 22—26 (bulg.).

[6] *H. u. K. Škorpil*, Odessos und Varna, Mitt. der Arch. Gesellschaft in Varna, III, 16—17 (bulg.).

[7] *P. Mutavčiev*, Die Basilik bei Čoban Dere, IAD VII, 22—23, Fig. 9.

[8] *D. Panajotova*, Die rote Kirche, bei Peruštica, 1956, S. 47, Fig. 1 (bulg.).

[9] *P. Mutavčiev*, a. a. O., S. 22—23, Fig. 9, 18, 19 (bulg.).

tauft. Auf Grund des getrennten Baptisteriums und der Analogien mit vierblättrigen Taufbecken, ist die Kirche nicht später als im 10 Jhd zu datieren.

Im Nordteil der Kirche, symmetrisch zum Baptisterium ist ein zweiter, rechteckiger, gleichgrosser Raum entdeckt worden, mit einem Boden, der mit Marmorplatten bedeckt war. In diesem Raum konnte man von der Vorhalle eintreten. Von der Steinschwelle dieses Raumes,der an dem Baptisterium gleich ist, ist nur ein kleiner Teil erhalten. Die Höhe der erhaltenen Mauer ist verschieden und beträgt zwischen 1.65 m (an der Südseite) bis zum Sockel(an der Westseite).

Der innere Teil dieses Raumes von der Kirche wurde gründlich erforscht. Hier wurde ein glasiertes Tellerchen, ein Eisenkreuz, und einen menschlichen Schädel gefunden. Sie sprechen dafür, dass dieser Raum bis zum 13 Jhd als Kapelle gedient hatte und das hier später ein Grabbau errichtet worden ist. Der Menschenschädel ist wahrscheinlich von anderswoher hier getragen und bestattet worden.

Zwischen dem Naos und Narthex ist eine Öffnung zu sehen. Das ist nicht ein einheitlicher Eingang. Vielmehr ist dieser durch Pilastern in deri Teilen geteilt. Der Eingang befindet sich im Westen. Von ihm ist nur die Schwell erhalten, die 1.60 m lang, 0.60 m breit und 0.13 m dick ist. Auf der Schwelle sind 4 Fugen und 2 runde Löcher erhalten. Die Löcher befinden sich in der Mitte der Schwelle. Man kann annehmen, dass die Eingangstür aus 2 Flügeln bestand und nach aussen her geöffnet werden konnte (Fig. 4a, b).

Die Dicke der Wände der Kirche ist 0.78 bis 0.95 m und bei den Konchen — 1.10 m. (Fig. 2). Die Massive in den 4 Ecken des Innenquadrates sind dicker — 1.30 m. Das ist hervorgerufen von konstruktive Bedürfnisse — nämlich den Druck der Kuppeln, durch den Pendentivs übergebracht, aufzunehmen. Innerlich sind nur die Wände des Baptisteriums, sowie der symmetrischen Räume zergliedert. In den Südwänden dieser Räume sind Nischen entstanden (Fig. 5a, b). An den Süd- und Nordmauern kann man eine äusserliche Zergliederung feststellen. In diesen beiden Mauren sind Nischen entstanden, die symmetrisch zueinander sind. Sie befinden sich aber nicht in den Zentren der Mauern und haben eine Tiefe von 0.63 m und eine Breite von 1.20 m.

Die Kirche ist von gut gemeisselten Steinblöcken errichtet worden, welche mit weissem Mörtel verbunden sind. Bei dem Bau ist kein opus mixtum verwendet (Fig. 7a, b, c). Die Backsteine sind nur zum Gleichmachen der Mauer benützt worden. Sie werden auch bei den Sockeln zum Bezeichnen des Abtrittes verwendet, wie auch bei der dreiseitigen Apsis und bei dem Bau der Aussenwände. Es ist festgestellt worden, dass die Steinquadern vielleicht von den örtlichen Marmor- und Steinbrüchen hierher gebracht

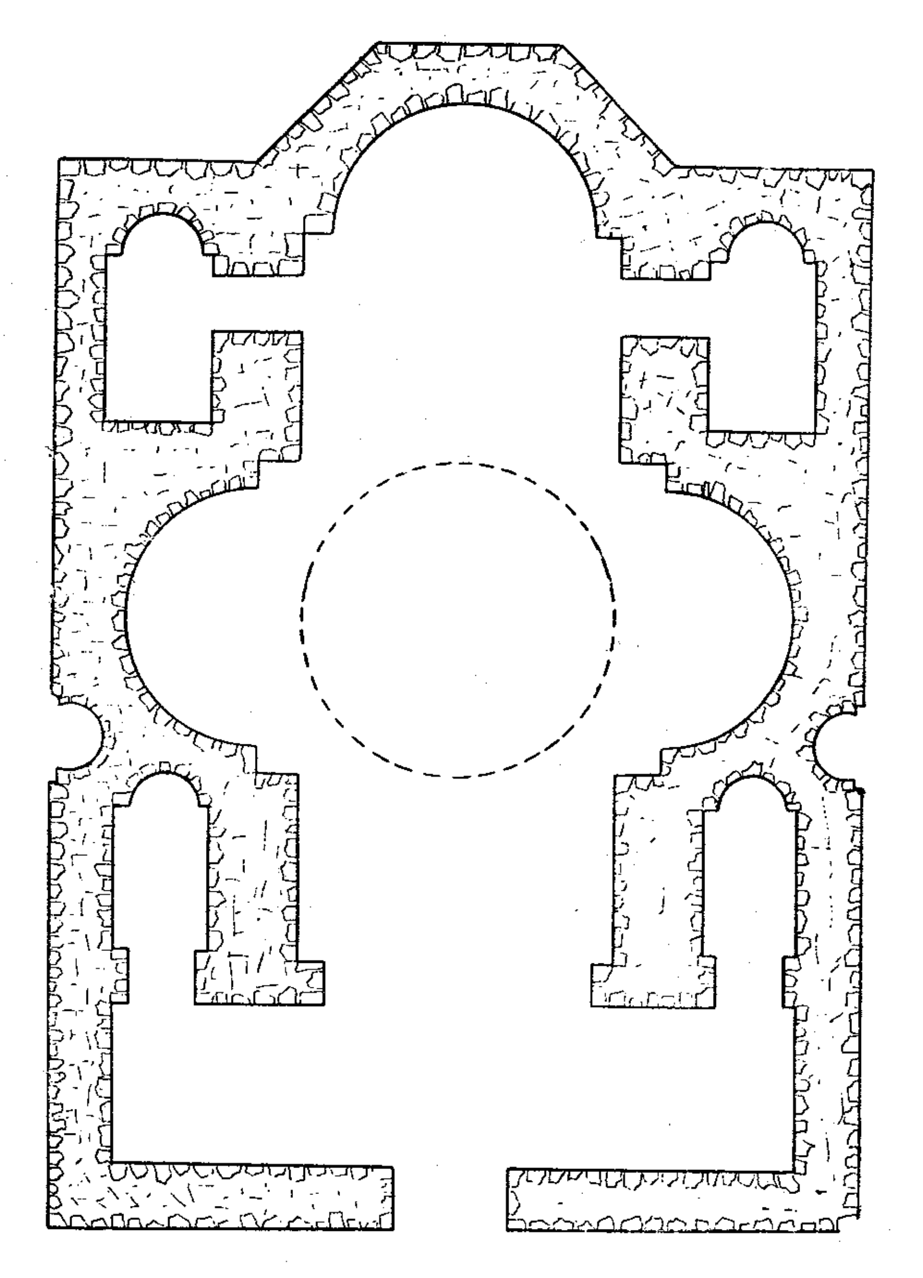


Fig. 6. Plan der Kirche, entdeckt in der Umgebung von Kulata. M. 1 : 100

wurden. Dasselbe gillt auch für die weissen Steine, die beim Bau der Kirche verwendet worden sind. Ausserdem ist bei der Errichtung auch sekundäres Material, (z. B. eine Säule an der Westseite) gebraucht worden. Dieses sekundäre Material stammt vielleicht von der nahenliegenden Antikenstadt Petra.



Fig. 7a. Schnitt der Südwand der Kirche m. 1 : 50

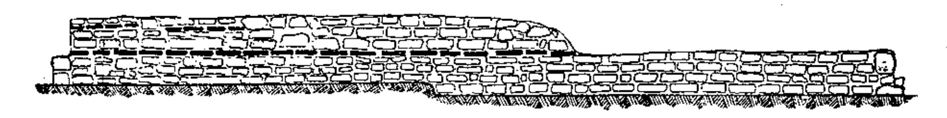


Fig. 7b. Schnitt der Nordwand der Kirche m. 1 : 50

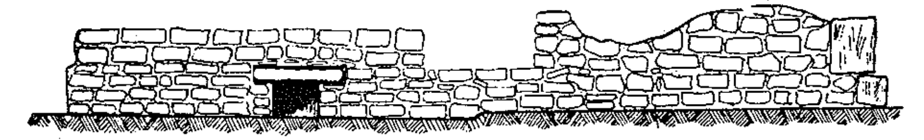


Fig. 7c. Schnitt der Westwand der Kirche m. 1 : 50

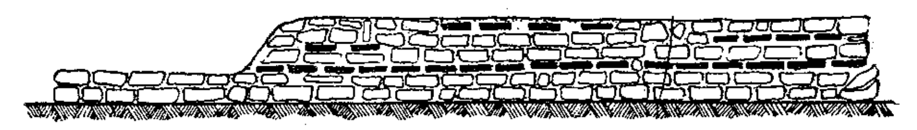


Fig. 7d. Schnitt der Ostwand der Kirche m. 1 : 50

Innerlich wurde die Kirche mit 2 Kalkbewurfe gestrichen, wobei der zweite von diesen viel später gelegt worden ist, als der erste schon ganz trocken war. Desshalb ist es möglich den zweiten Bewurf leicht von der Wand zu trennen. Auf den ersten Bewurf sind keine Spuren von Fresken erhalten und wir nehmen an, dass die Kirche von Anfang an ohne Malereien war. Der erste Bewurf ist ziehmlich verräucher, was dafür spricht, dass er ziehmlich lange Zeit der einzige Schmuck der Kirchenwände war. Fragmenten von Fresken finden wir nur auf den zweiten Bewurf und dabei nur im Naos, in Apsis und Vorapsisraum, im Prothesis und Diakonikon.

Die Kuppel ist nicht erhalten geblieben und man weisst nicht, ob sie bemalt gewessen war. An dem gefallenen Massiv von den Kuppeln sind keine Fresken erhalten und das spricht auch für unsere Annahme. Wenn wir aus der Tatsache ausgehen, dass die meisten Fresken im Apsis und im Vorapsisraum entdeckt wurden, kann man schliessen, dass diese beiden Räumer von keiner hohen Wand voneinander getrennt waren, wie bei den modernen Kirchen der Fall ist, sondern von einer niedrigen Altarwand, welche die Malereien der beiden Räume nicht deckte. Die hohe Altarwand erscheint in der griechisch-orthodoxen Kirche viel später und bleibt bis heute erhalten.

Der Fresken nach gehört die Kirche vor dem 11—12 Jhd. Die Farben sind warm und frisch. Am meisten wurden die ziegelrote, dunkel- und hellbraune, sowie die schwarze Farbe verwendet. Die Gürtel von Wandmalereien sind voneinander von waagrechte Strichen, die mit Rhomben gefüllt waren, geteilt. Der fragmentare Charakter der Fresken erlaubt uns nicht, die Wandmalereien im Inneren der Kirche zu restaurieren und den Bau genauer zu datieren. Mann muss hervorheben, dass äusserlich die Kirche weder gestrichen, noch gemalt gewese war.

Bautechnik und Baumaterial

Wir haben schon unterstrichen, dass die Kirche meist von Steimaterial errichtet worden ist. Die Backsteine sind seltener gebraucht worden und dienten meist zum Gleichmachen der Mauern und zum Errichten der Bögen. Der Mörtel ist weiss. Wir haben schon gesagt, dass auch sekundär verwendetes Material gebraucht worden ist, wie z. B. eine Säule und einzelne steinerne Quadern (Fig. 8), die von älteren Gebäuden stammen.

Auf Grund der Form und Ausmassen sind die entdeckten Backsteinen in 8 Gruppen geteilt. Einige von diesen haben am Rücken und Vordergrund eingeritzte einfache Schmuckornamente — senkrechte Linien, Halbkreise u. a. gehabt (Fig. 10). Ähnliche Dekoration ist uns von Backsteinen von frühbyzantinischen Bauten[10], wie auch von Gebäuden von Pliska, Madara und Preslav[11] bekannt.

Ein massiver Teil des Bogens ist am Boden gefallen und als grosser Block erhalten geblieben. Dieser ist 2.08 m lang 0.84 m dick.

Im Altarteil ist eine teilweise zerbrochene Säule gefunden worden auf welcher die Thrapezis gestanten hatte. Von der Steinplatte ist ein grosses Block erhalten gebleiben. Dieses ist 2.08 m lang, 0.84 m breit und 0.70 m dick und ist aus Backsteinen gemacht worden. Die Trapezis hat von 3 Seiten einen profilierten Rand gehabt und nur an der einen Seite ist sie glatt. Die Platte ist 0.99 m lang, 0.86 m

[10] *P. Mutavčiev*, Die kreuzartige Kirche in Klisskjoi, IAD V, 1915, 91.

[11] *D. Dečev*, Backsteine mit lateinischen Stempeln von Madara, Sammelwerk Madara II, 1936, 11—20, Fig. 5, 9, 13, 15, 21, 23, 26.

breit und 0.30 m hoch. Ähnliche Thrapezisplatten sind in Preslav gefunden worden[12] (Fig. 8b, 12a, c).

Der Boden im Altar und Apsisteil ist mit Marmorplatten bedeckt gewesen, welche 0.82 m lang und 0.49 m breit sind. Man hat auch kleinere drei-, vier- und sechsseitige Platten gefunden (Fig. 11, a, 12 a, b). Der Boden des Baptisteriums und des nördlichen

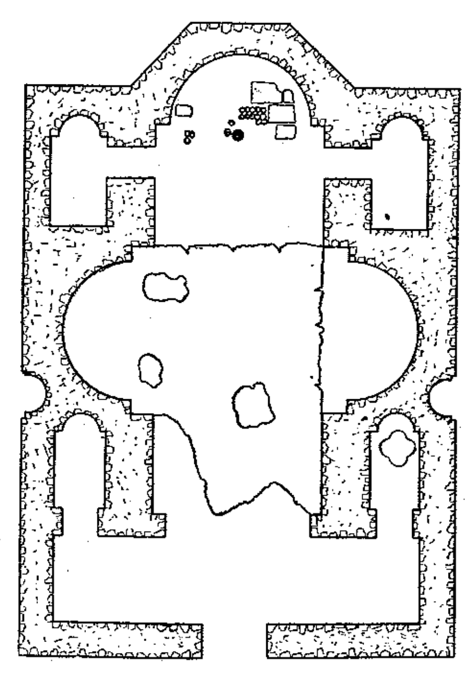


Fig. 11. Plan der Kirche mit Bezeichnung des marmornen Bodenbelags. M. 1 : 100

symmetrischen Raumes ist mit viereckigen Marmorplatten bedeckt gewesen. Es ist unbestimmt geblieben, ob und womit der Narthexboden bedeckt war.

Der Mosaikboden aus Marmorplatten liegt auf einer Grundlage aus Mörtel, mit kleinen Stücken von gestossenen Backsteinen gemischt. Er hat eine Dicke von 0.18 m (Fig. 11, a). Diese Unterlage wurde nur im Narthex, Naos, Apsis und Vorapsisraum bezeugt, sowie in allen 4 Seitenräume. Im Westteil des Narthex wurde weder die Unterlage, noch die Platten selbst entdeckt, weil sie beide von den späteren Begräbnisse zerstört worden sind. Durch die Grundunterlage wurde die Erde und die Kirche selbst von der Feuchtigkeit isoliert. Das ist in vielen frühmittelalterlichen Kirchen

[12] *I. Gospodinov*, Ausgrabungen in Patloina, IAD IV, 1914, 116, Fig. 79. Tafel XXVI, XXVII.

in Byzanz[13] wie auch auf unseren Boden — in Preslav[14] üblich. Der Mosaikboden aus grösserer und kleineren Mosaikplatten war ein schöner Schmuck der Kirche und ist auch in Preslav[15] nachgewiesen.

Die Kirche war mit Dachziegeln aus gutgereinigtem Ton überdeckt, die eine abgerundete halzylindrische Form gehabt hatten. Diese sind ähnlich den römischen Imbrices. Es ist kein einziges Stück vollkommen erhalten geblieben. Es scheint aber, dass die Dachziegeln verschieden gross waren und einige von diesen sind in der selben Art und Weise, wie die Backsteine geschmückt gewesen.

Ziegeln mit ähnlicher Form, Technik und Schmuck sind in frühbyzantinischer Baukunst entdeckt worden, wie auch in den Bauten von Pliska[16], Preslav[17] und Madara[18]. Sonstige Materialien und Elemente wie Säulen, Kapitele, Gesimsen, Säulenbasen sind hier nicht entdeckt worden, weil sie bei dieser kreuzkuppelartigen Kirche nicht verwendet vorden sind.

Funde und Gräber von den Ausgrabungen in der Kirche

Bei den Ausgrabungen wurden keine einzelnen Kulturschichten festgestellt und die meisten Funde stammen aus dem 12—14 Jhd. Im 14 Jhd wurde die Kirche niedergebrannt und zerstört. An den Stellen, wo die Begräbnisse festgestellt wurden, konnte man eine Vermischung der Kulturschichten nachweisen. Die ältesten Gräber stammen aus dem 6 Jhd, sind also frühchristlich und gehen der Kirche vorher und die spätesten Gräber sind aus dem 19 Jhd. Die Kirche ist also nicht auf ödem Platz errichtet worden, sondern an Stelle einer frühbyzantinischer Siedlung.

Ausserhalb der Kirche haben wir 2 Kulturschichten festgestellt — eine obere aus dem 9—10 Jhd und eine untere aus dem 6—9 Jhd. Die Funde in der Kirche sind spärlich, weil die Kirche im 14 Jhd ausgeplündert und niedergebrannt wurde.

A. Keramik

In und um die Kirche wurden viele Gefässcherben entdeckt und nur 2 vollkommen erhaltene Gefässe. Die Keramik wird in 6 Gruppen eingeteilt.

[13] *P. Mutavčiev*, Die Elenakirche bei Pirdop. IAI IV, 1925, 28, Fig. 19—20. (bulg.).

[14] *I. Gospodinov*, Ausgrabungen in Patleina, IAD IV, 1914, 116, Fig. 79, Taf. 26—27. (bulg.).

[15] *I. Gospodinov*, a. a. O, 116; Kr. Mijatev, Die Rundkirche bei Preslav, 1932, 37—39, Fig. 23 (bulg.).

[16] *St. Michailov*, Arch. Materialien aus Pliska, IAI XX, 121—123, Fig. 59—60; *St. Michailov, Ath. Milčev*, Ausgrabungen in Pliska, IAI XXII, 1959, 278 (bulg.).

[17] *N. Angelov u. St. Stančev*, Zivilbauten bei Preslav, IAI XX, 436.

[18] *R. Popov*, Materialien aus Grabungen, Madara II, 36—38, Fig. 50 (bulg.).

Die Scherben von der ersten Gruppe wurden im Norden, ausserhalb der Kirche gefunden (Tiefe 1.62—1.85 m). Zu dieser Gruppe gehören Krüge, Amphoren mit 2 Henkeln, eierförmige Gefässe mit glatten Boden und schmalen, hohen Hals, Töpfe mit flachen Henkeln, alle auf Töpferscheibe aus gutgereinigtem Tom gearbeitet (Fig. 13 a, b, c, d, 14 a, b, c). Diese Gruppe stammt aus dem 6—9 Jhd und ist auch in Elenakirche bei Pirdop[19], Kadakjoi[20], Popina[21] und Rumänien[22] gefunden.

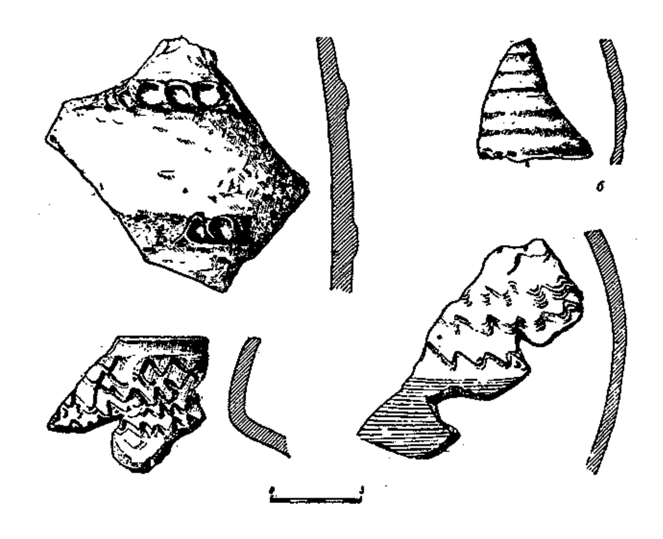


Fig. 13. *a, b, c, d.* Profile der Tongefässe von der ersten Gruppe

Die zweite Gruppe umfasst Scherben von dünnwändigen Gefässen mit schwarzer Oberfläche, die von Innen dunkelbraun ist. Sie wurde zusammen mit den Scherben von der ersten Gruppe gefunden, gehört ins 6 Jhd und ist auch in Kadakjoi und Popina nachgewiesen.

Zur dritten Gruppe gehören Gefässe, die aus schlecht gereinigtem Ton auf Töpferscheibe gearbeitet worden sind. Sie sind unregelmässig gebrannt. Der Schmuck besteht aus eingeritzten Wellenlinien.

Der Form nach unterscheiden wir hier meistens Urnen mit geradem weiten Mündungsrand und flachen Boden, ohne Henkel (Fig. 15). Diese Dekoration kennen wir von der frühslawischen Keramik (7—8 Jhd), besonders von den Gefässen in Džedžovi Lozja bei Silistra. Die Scherben von dieser Gruppe beweisen, dass in der Gegend Sveti Athanas bei Kulata, auf der frühbyzantinischen Siedlung eine neue frühslawische Siedlung entstanden ist, die in Zusammenhang mit der Einwanderung der Slawen im Tale von Mittelstruma in Verbindung zu setzen ist.

[19] *P. Mutavčiev,* Die Elenakirche bei Pirdop, IAD V, 1915, 76, Fig. 57.

[20] *S. Georgieva,* Ausgrabungen im Objekt S bei Gornoto Gradište bei Kadakjoi, IAI XVIII, 1952, 276, Fig. 259—62 (bulg.).

[21] *Ž. Važarova,* Mitteilungen über die Ausgrabungen im Gradišteto bei Popina (Reg. Bez. Silistra) 1956, 44—47, Fig. 32—34 (bulg.).

[22] *R et Er Vulpe,* Les fouiles des Pojona, Dacia III—IV, 1927—32, 310, Fig. 86—87; Ch. Stefan, Dinogetia, Dacia I, 419, Fig. 16.

Die vierte Gruppe besteht aus Scherben von henkellose Töpfe und Urnen mit flachen Boden und stark gebogenem Mündungsrand (Fig. 16, 17), die für die Keramik vom 9—11 Jhd typisch sind. Wir kennen sie von den Grabungen in Pliska[23], Preslav[24], Jakimovo[25] und woanders.

Die fünfte Keramikgruppe besteht aus dünnwändigen Töpfen mit einem Henkel, sowie aus anderen Gefässen (Fig. 18) aus gut gereinigtem Ton mit ziegelroter Farbe, die gleichmässig gebrannt sind. Ähnliche Gefässe sind in Tirnovo, Preslav, Nessebar entdeckt worden.

Im Nordraum bei der Vorhalle wurde ein ziemlich gut erhaltener Teller gefunden, der Innen mit Sgraphitotechnik ornamentiert ist. Der Schmuck besteht aus einem Greif von 2 braunen Kreisen umgeben. (Fig. 19 a, b, c). Unter dem Mündungsrand ist ein neuer brauner Kreis eingeritzt und von diesem gegen der Zentrum zu entstanden braune Flecken vom Ausgiessen der Glasur. Der Kopf und Körper des dargestellten Tieres sind dunkelbraun gefärbt und die Füsse sind grün, die Aussenseite des Tellers is ziegelbraun.

Der Teller ist 7,15 cm hoch, und hat einen Durchmesser von 15 cm bei der Mündung und 5.5 cm beim Boden.

Es wurde noch ein flaches stark fragmeniertes Tellerchen gefunden, das mit gelber und grüner Glasur bedeckt ist und mit derselben Technik dekoriert ist (Fig. 20 a, b, c). Ähnliche Fragmente von Tellern mit Glasur und eingeritztem Schmuck sind in fast allen Quadraten gefunden worden. Die Schmuckmotive sind geometrische, (Punkte, Kreise, Rhomben, Dreiecken), pflanzliche, (Palmetten, Rosetten, Halbpalmetten und Volutten) und tierische (wirkliche und mythologischen Tiere).

Die Bedeutung des Greifentellers besteht darin, dass bis jetzt in Bulgarien keine so gut erhaltene Darstellung des Greifen gefunden worden ist (Fig. 19 c). Ausserdem ist in unserer Kunstkeramik die Tierfigur selten mit Ausnahme von einem Teller aus Tirnovo[26],

[23] *Ath. Milčev,* Ausgrabungen in Pliska westlich von der inneren Stadt, Archäologie II, 1960, 3, 30—43, Fig. 10; *St. Michailov* und *Ath. Milčev,* Ausgrabungen in Pliska, IAI XXII, 278—83, Fig. 18.

[24] *I. Čangova,* Handelsräume beim Südtor in Preslav, IAI XXI, 1957, 235, Fig. 4—5, Taf. 13.

[25] Unpublizierte Materialien aus frühmittelalterliche slavische Siedlung.

[26] Unpubliziertes Material.

wo ein Wesen mit 2 Körper und eine Kopf dargestellt ist. Auf dem Boden eines anderen Tellers aus Madara[27] ist wieder ein Greif dargestellt der dem Stil und Ornamentationsweise nach an unserem Greif sehr ähnlich ist. Das Tier von Madara aber ist gröber gezeichnet und ist einem Pferd ahnlich. Seine Beine aber enden mit Löwentatzen und der Schweif — mit einer Verdickung, die für den Löwen typisch ist. Diese Merkmale geben uns Anlass festzustellen, dass in dem Teller von Madara, wie auf diesem von Kulata ein Greif gemalt worden ist. Eine ähnliche Darstellung ist uns von Chersones[28] bekannt. Dieser Motiv ist in unseren Ländern ursprünglich von der griechisch-römischen Antike und später von der arabischen-persischen Kunst gekommen. In der byzantinisch-östlichen Kunst wurden Teppiche mit Greifendarstellungen gefunden und man nimmt an, dass dieses Tier in der bulgarischen mittelalterlichen Kunst im 13—14 Jhd von Byzanz übernommen wurde. Der Greif von Kulata ist ohne Flügel und erscheint damit als Modifikation des Greifentypus.

Auf Grund der bisherigen Forschungen ist festgestellu worden, dass diese Art Keramik auf einem weiten Territorium von Byzanz in dem 12—13 Jhd verbreitet war. Man findet sie von Kleinasien bis Südrussl ınd und Rumänien. In Bulgarien ist sie in Tirnovo, wie auch von Gigen an der Donau bis zur Kulata, von Vratza (Nordwestbulgarien) bis Varna und von Sofia bis Nessebar verbreitet. Besonders oft findet man sie in Tirnovo[29], Madara[30], Nessebar.[31] Auf Grund dieser Keramik nehmen wir an, dass die Kirche bis zum 14 Jhd bestanden hat.

Zur letzten Gruppe gehören Tongefässscherben, und 2 Tabakpfeifen, die aus den Gräbern stammen und durch Münzen im 17—19 Jhd datiert wurden.

B. Glasgegenstände

In der Kirche und ausserhalb von dieser wurden viele Fragmenten von Glasgefässen, gläserne Armbänder und Fensterglässer gefunden sowie Ewige Lichter (Fig. 21).

Die entdeckten Glaswerkstätten in Patleina (Ende des 9 Jhd) und Preslav (10 Jhd)[32] beweisen, dass die Glasverarbeitung in Bulgarien noch im frühen Mittelalter ziemlich stark entwickelt war.

[27] *Kr. Mijatev*, Die Kunstkeramik, Madara I, 1934, 219, Taf. II, Fig. 3.
[28] *N. P. Kondakov*, Russische, Schätze, I, 1896, Fig. 15 (russ.); Russische Altertümer V, Fig. 18 (russ.); Skizzen und Bemerkungen zur Geschichte und mittelalterliche Kunst, 1923, 103, Fig. 138 (russ.).
[29] Unpublizierts Material.
[30] *Kr. Mijatev*, Kunstkeramik, Madara I, 1934, 217—24, Fig. 19—20; *R. Popov*, Materielien von den Ausgrabungen, Madara II, 1936, 46, Fig. 71—80, Taf. 1—12 (bulg.).
[31] *Kr. Mijatev*, Keramikfragmenten aus Nessebar, IAI V, 1928, 47—54.
[32] *G. Džingov*, Zur Glasverarbeitung im Mittelalter, Archäologie, II, 1960, H. 4, 4 (bulg.).

C. Metallgegenstände

Im Inneren der Kirche (Tiefe 1.40—1.65) wurden viele gehämmerte Nägel (über 40 Exemplare) (Fig. 22), Klammern, Hacken und Türangeln (Fig. 23) und an der Nordwestseite, ausserhalb der Kirche — eine blattartige Lanzenspitze gefunden.

Es wurde auch ein Bronzenkreuz und ein eisernes gefunden. Auf dem Bronzenkreuz ist die Figur eines altchristlichen Heiligen mit reicher Kleidung graviert. Der Heilige ist schematisch, in Aufstellung eines Orans, ohne typische Ikonographie oder Attributen, ohne inividuelle Charakterzüge, nur mit einem Nymbus, dargestellt. Man kann nicht feststellen, wer der Heilige ist. Die Schultern des Kreuzes sind mit Linien geschmückt (Fig. 25). Ähnliches Kreuz stammt aus der Elenakirche bei Pirdop.[33] Im Sofioter archäologischen Museum sind auch ähnliche Kreuze von unbekannten Fundstellen aufbewahrt.[34] Eine ähnliche Figur ist in dem Mosaikboden der Kirche »Der heilige Georgios« in Saloniki erhalten.[35] Diese Art Kreuze erscheint im 6 Jhd und bleibt ohne wesentlichen Veränderungen in der Ikonographie bis spätem Mittelalter erhalten.[36]

Begräbnisse und Begräbnissinventar

Die Gräber in und ausserhalb der Kirche teilen wir in drei Gruppen ein. In der ersten Gruppe gehören Begräbnisse vom 17—19 Jhd, die mit Münzen datiert sind. Die Gräber sind in Gruben gemacht. Drinnen wurden Ringe und Schnallen, Knöpfe und Münzen gefunden (Fig. 25 a, b). Die Münzen wurden im Munde der Toten gelegt. Das ist eine antiken Sitte, die hier bis zum 17—19 Jhd erhalten geblieben ist.

Die zweite Gruppe von Gräber sind auch christlich. Die Begräbnisse sind in Gruben gemacht, welche mit Steinplatten bedeckt sind. Sie sind ohne Inventar und können nicht datiert werden, aber sie gehen der ersten Gruppe voran. Vier Kinderbegräbnisse sind in Gräben von sekundärgebrauchten Ziegeln von der Schlosskirche, in der Innenstadt von Pliska entdeckt. Ähnliche Gräber sind in dem Schutt der Schlosskirche von der Innenstadt von Pliska entdeckt.[37] Sie stammen vom 15 Jhd. Die dritte Gruppe besteht aus 4 christlichen Gräber (Tiefe 1.65 bis 1.75 m). Sie sind ausserhalb der Kirche in gewöhnliche Gräbern ohne jegliche Grabbauten von Steinen oder Backsteinen und ohne Holzsärge gemacht. Drei von denen sind im südostlichen Teil der Kirche 0.37—3 m südlich von der Apsis und der vierte ist im westlichen Teil der Kirche gefunden worden.

[33] *P. Mutavčiev*, Die Elenakirche bei Pirdop, IAD V, 1915, 73, Fig. 47 (bulg.).
[34] *Kr. Mijatev*, Palestinische Kreuze, GNM, 1921, 84—6, Fig. 67—73 (bulg.).
[35] *N. P. Kondakov*, Makedonien, 1905, 85, Fig. 25 (russ.).
[36] *O. Wulf*, Komeiskirche in Nikäa und ihre Mosaik nebst den verwanten kirchlichen Baudenkmälern, 1903, 255 (deut.).
[37] *St. Michailov*, Die Schlosskirche von Pliska, IAI XX, 252, Fig. 13 a, b. (bulg.).

Die Bestattung Nr 1 (Tiefe 1.79 m) ist mit einem durchgerührten Skelet. Das geschah beim Graben der Kirchenfundamente. Beim Kopf wurde ein Glasgefäss mit einem Henkel gelegt. Um den Skelet waren Scherben von unserer zweiten Gruppe zerstreut und am Kopf wurde ein Stein von einem Ring, ohne den Ring selbst gefunden. Die Scherben sind zufällig gekommen beim Graben des Grabes.

Das Gefäss ist aus blauem Glas, hat einen geraden Mündungsrand, profiliertem Boden mit einem Stühlchen. Der kleine Henkel geht unter dem Mündungsrand aus, biegt bogenartig und kommt bis zur Mitte des Bauches. Der Henkel ist flach, aus Glaspaste gearbeitet und gut zusammengeklebt an dem Gefäss. Dieser Henkel ist mit zickzackartiger sekundär zugeklebte Schichte von

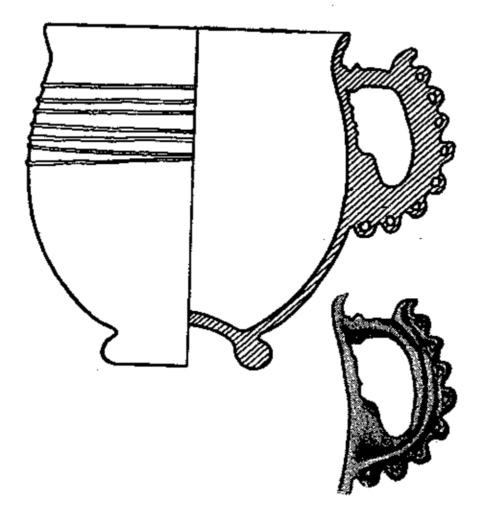


Fig. 27. *a, b.*

Glaspaste geschmückt (Fig. 27 a, b). Das Gefäss ist 8.2 cm hoch, hat einen Durchmesser bei der Mündung von 6 cm und bei dem Boden von 3.5 cm. Unter dem Bauch gehen 7 breite horizontalen Linien.

Ähnliche Glasgefässe sind in Bulgarien bis jetzt unbekannt. Solche sind aber in spätrömischen und frühbyzantinischen Zentren gefunden und auf Grund darauf datieren wir das Gefäss und damit das Grab Nr 1 ins 5—6 Jhd, also früher als die Erbaung der Kirche.

Im Begräbnis Nr 2 wurde nur ein bronzenes Ringlein mit einem rhomboidales Plättchen, auf dem ein Kreuz graviert ist, gefunden.

Vom Grab Nr 3 stammt ein bronzenes offenes Armband. Die beiden Enden von diesem sind mit Schlangenköpfen geschmückt.

Es wurden ausserdem 2 offene bronzene Ringe, vielleicht Ohrringe und 2 Bronzenknöpfe gefunden. Begräbnisse Nr 2 und 3 stammen aus dem 12—13 Jhd.

Begräbniss Nr 4 wurde in der Westmauer der Kirche, 0.30 m nördlich vom Eingang gefunden und ist auch in einer Grube gelegt. Es ist kein steinerner oder backsteinerner Grabbau vorhanden. Nur der Schädel ist in der Westmauer, in einer speziell errichteter Schacht gelegt (Fig. 7 b, 26 c). Auf einem Stein in der Schacht kann man den Buchstaben C lesen. Die Schacht ist gemacht worden um den Schädel von einer zufälligen Beschädigung beim Bau der Kirche zu schützen. Dieses Begräbnis ist älter als die Kirche. Der Inventar ist arm: 3 bronzene Ringe (Fig. 29), ein zerbrochenes Eisenmesser, sowie einige Scherben von Glasgefässen, die mit breiten eingeritzten Linien sind. Auf Grund des Inventars kann man dieses Begräbnis in dem 9—10 Jhd datieren. Eine genauere Datierung hätte zum richtigen Datieren der Kirche beigetragen.

Architekturtypus und Datieren der Kirche

Die Kirche von Kulata ist dem Plane nach kreuzkuppelartig mit einem Kreuz, das in einem Rechteck ausgeht. Dieser Typus ist für die Balkanhalbinsel, besonders Griechenland, charakteristisch. Nähere Analogie zu unserer Kirche ist »Der heilige Nikolaus« in Aulis, Böotien[39], die Lampakis ins 9—14 Jhd datiert[40] und die von Millet mit der Kirche »Die den Heiligen Aposteln« von Athen verbunden wird und nach dem 11 Jhd datiert wird. Wir sind damit nicht einverstanden, weil in der Kirche von Böotien die Konchen eine konstruktieve Funktion ausüben. In der Kirche von Athen dagegen, nehmen diese kein Gewicht auf sich und gehen aus dem Viereck aus. Das ist der Resultat von einem Streben den Innenraum zu erweitern und ist ein Beweis dafür dass, die dreikonchalen Kirche dem Typus von Athos zusammenhängt. In der Kirche von Kulata entwickelt sich die Konche auf Grund des kreuzkuppelartigen Typus in einem Kreuz, das in einem Viereck eingeschrieben ist. In dem Typus von Athos dagegen kommt es zu kreuzkuppelartigen Kirche mit einem freien Kreuz. Wir halten die Kirche von Böotien als älter als diese von Athen. Es gibt wenige Kirchen die dem Plan nach an jener von Kulata ähnlich sind, aber der Kompositionsprinzip — ein Kreuz im Rechteck eingeschrieben ist auf ein grosses Territorium verbreitet — von Armenien bis Griechenland. Dieser Typus ist im 6—14 Jhd üblich und besonders für die Zeit vom 12—13 Jhd charakteristisch.

[38] *G. Millet,* L'ecole greceque dans l'architecture Byzantine, 1910, 58 (franz.).
[39] *G. Lampakis,* Memoire sur les antiquites chretiennes de la Grece, 1902, 12—19, Fig. 19 (franz.).
[40] a. a. O., 14—15.

Ähnlich ist der Plan der Kirchen in Patleina[41], Neresi[42] und Selište bei Preslav[43]. Dieser Kirchentypus ist keine Ausmahmserscheinung, sondern ist etwas übliches bei der krezkuppelartigen Kirchen auf der Halbinsel und erfährt eine weitere Entwicklung. Bei dieser Entwicklung wird eben das Kreuz in einem Rechteck eingeschrieben und die Kirche hat 4 Räume — Diakonikon, Protesis, Baptisterium und symmetrischen Nordraum. Wir finden diese Entwicklung in der Kirche bei Eliseina »Sieben Throne«[44], die aus dem 13—14 Jhd stammt.

Nur auf Grund des typologischen Prinzips und der Analogien können wir die Kirche in Kulata nicht ganz genau datieren. Das Baptisterium mit vierblättrigen Becken und dreiwändiger Apsis ist wichtiger Architekturelement, und er erlaubt uns die Kirche spätestens ins 10 Jhd zu datieren. Dasselbe gillt auch für den Mosaikboden, der ähnlich an jenen von Preslav[45], Patleina[46] ist welche uns die Möglichkeit geben diese Kirche im 10 Jhd zu datieren.

Wenn wir annehmen, dass das Begräbnis Nr 4 in der Schacht der Kirche aus dem 8—9 Jhd stammt, so fällt unsere Kirche wieder ins 10 Jhd. Die Münzen, die wir in der Kirche gefunden haben, können uns für die Datierung nicht helfen. Die dritte Gruppe Keramik aus dem 7—8 Jhd beweist, dass vor der Kirche hier eine frühbyzantinische und spätslawische Siedlung bestand.

Wenn wir die Entwicklung des kreuzartigen Typus von Kirchen mit einem Kreuz, im Rechteck eingeschrieben, in unseren Ländern, Griechenland und Makedonien verfolgen, wenn wir alle Angaben, die uns die Keramik, der Mosaikboden, die Bestattung Nr 4 und die Analogien geben, heranziehen, können wir die Kirche von Kulata ins 10 Jhd datieren. Um diese Zeit gehören die Länder um Mittelstruma zum bulgarischen Reich. Folglich stellt die kreuzkuppelartige, dreikonchale Kirche von Kulata ein originälles Baudenkmal der bulgarischen mittelalterlichen Kultur dar.

[41] *I. Gospodinov*, a. a. O., 114—119, Fig. 79 (bulg.).

[42] *N. Mavrodinov*, Die einschiffige und kreuzartige Kirche in den bulgarischen Ländern bis Ende des 14 Jhd, 1931, 66, Fig. 77 (bulg.).

[43] *N. Mavrodinov*, a. a. O., 65, Fig. 76 (bulg.).

[44] *P. Mutavčiev*, In unseren Balkanklöstern, Zeitschrift der Akad. der Wissenschaften, Hist. Fil. Klasse XV, 1931, 27, 32, Fig. 9 (bulg.).

[45] *Kr. Mijatev*, Die Rundkirche von Preslav, 32, 39.

[46] *I. Gospodinov*, a. a. O., 114—119.

КАРТА

НА АРХЕОЛОГИЧЕСКИТЕ РАЗКОПКИ И ПРОУЧВАНИЯ В ДОЛИНАТА НА СРЕДНА СТРУМА

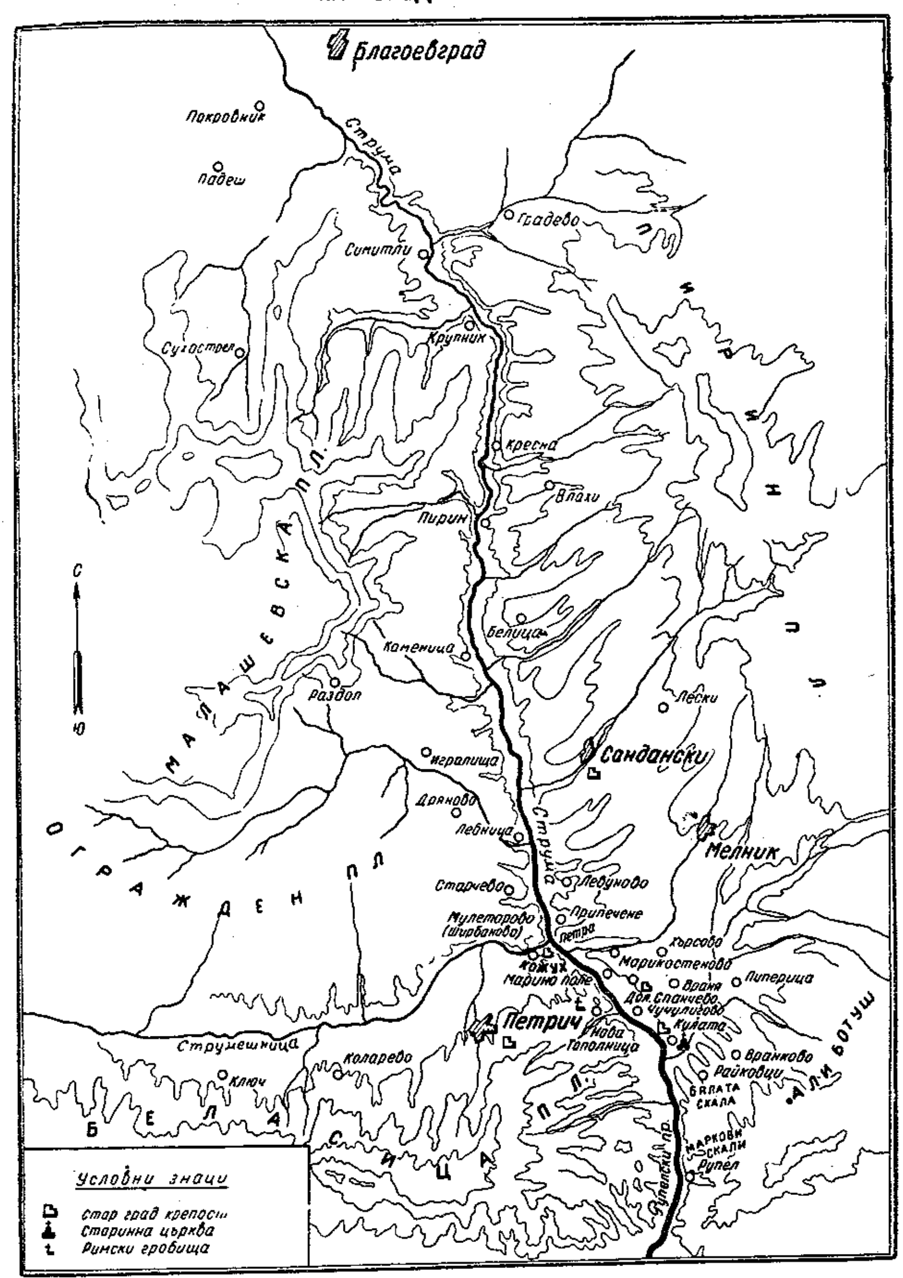


Fig. 1. Karte der archäologischen Ausgrabungen und Forschungen im Tale von mittleren Struma

PETAR MILJKOVIĆ-PEPEK, Skopje

LA FORMATION D'UN NOUVEAU STYLE MONUMENTAL AU XIIIe SIÈCLE

Par la définition »Style monumental nouveau« nous entendons un style particulier de la peinture byzantine du XIIIe s. Le point de départ de notre recherche a été fourni par l'ouvrage monumental de V. Lazarev ainsi que par les études plus récentes de S. Radojčić et de K. Weitzmann.

Dès la fin du XIIe s., on voit apparaître, dans l'art byzantin, des visages aux volumes assez accusés. Nous sommes donc en présence d'une tendance qui remonterait à la fin de l'époque des Comnènes. C'était, alors, une nouveauté qui a connu un grand succès et est devenue un des traits dominants du style de l'époque des Paléologues. On est confronté avec une évolution chronologique qui se présente sous des aspects divers dont chacun caractérise un courant artistique particulier.

La question se pose, en particulier, en ce qui concerne le XIIIe s. Au cours de cette période, se font jour simultanément deux styles différents. L'un est caractérisé par l'emploi d'un modelé purement linéaire, sec, rude et schématique (fig. 1).[1] Le second style se distingue par un modelé plus plastique et, en même temps, par l'apparition d'une structure anatomique nouvelle des personnages (fig. 2, 3).[2]

---

[1] Il est évident, d'après les photographies, que certains peintres du XIIIe siècle ont continué à suivre la même évolution graphique des Comnènes, en imitant son iconographie et ses modèles. Mais les oeuvres du XIIIe siècle sont plus variables dans le procédé de modeler les visages; au point de vue coloristique elles sont pâles, anèmiques, inanimées — elles montrent clairment son anachronismo stylistique par rapport aux exemples de la peinture des Comnènes.

[2] A partir du troisième quart du XIIe siècle nous appercevons clairement une tendance nouvelle vers la qualité de volume sur certains visages comme par exemple à Nerezi et Vladimir. Cependant, cette qualité dans l'évolution du style des Comnènes ne fut pas assez révolutionnaire pour exiger le changement des modèles. Il restent encore, sans doute, dans le cadre de la peinture des Comnènes. Mais au XIIIe siècle nous voyons quelques éléments nouveaux et nous pouvons dire que le style du XIIIe siècle ne deviendra lui-même que lorsque changera non seulement la valeur plastique des visages, mais aussi leur structure anatomique qui est d'une construction plus monumentale.

Il est hors de doute qu'au point de vue de style, il y a davantage de contraste entre l'art nouveau du XIIIe s. et celui de l'époque immédiatement précédente qu'entre l'étape ultime de ce même art et celui du XIVe s. Cependant, là encore, la différence est considérable avec le style des Paléologues qui s'est formé à Constantinople vers 1300. Aujourd'hui, cette différence est évidente surtout dans les Balkans où nous pouvons suivre l'évolution de l'atelier de Michel et d'Eutich, évolution en vérité unique et la plus complète que l'histoire de la peinture byzantine de cette période ancienne (1295—1318) nous fasse connaître. Nous observons dans l'oeuvre de Michel et Eutich deux phases stylistiques distinctes: la première est tributaire du nouvelle art monumental du XIIIe s., la seconde se rattache au style constantinopolitain du début du XIVe s. Le passage d'une phase à l'autre est suffisamment accusé pour nous permettre de saisir sur le vif la transformation des conceptions artistiques entre le XIIIe et le XIVe siècle. Si l'on considère, d'autres ensembles pariétaux contemporains, il devient en outre évident que le style nouveau de la Capitale a pénetré dans les Balkans seulement avec un certain retard et qu'il avait été accepté non sans une certaine résistance de la part des artistes locaux. Les principaux intermédiaires de son expansion ont été sans conteste Michel et Eutich. Nous ignorons où et comment ils ont pris connaissance eux-mêmes de ce style, mais il est difficile d'admettre que la césure dans leur évolution artistique a pu se produire en dehors d'un contact personnel avec les monuments de Constantinople. En tout cas, il ne s'agit nullement d'une création de l'»Ecole de Milutin«, ainsi qu'on l'a soutenu jusqu'ici.

Une comparaison avec l'art de l'époque macédonienne permettra de préciser les origines du nouveau style monumental du XIIIe s. Cet art a contribué, croyons-nous, à la formation de la structure stylistique du XIIIe s. On doit à K. Weitzmann des observations plus pertinentes mais toutefois limitées exclusivement au domaine de la miniature. D'autres savants ont proposé de chercher les sources de l'art monumental du XIIIe s. dans des oeuvres du Ve et du VIe siècles. Leurs parallèles sont valables en soi, cependant ils nous ramènent à des prototypes assez éloignés au lieu de nous montrer des modèles plus directs que l'on pourrait trouver aisément dans des oeuvres du Xe—XIe s. Les ressemblances observées, de part et d'autre, sont frappantes. Voici quelques exemples:

1) On rencontre très souvent au XIIIe s. des taches circulaires sur les joues des personnages. Elles apparaissent déjà accidentellement au VIIe et au VIIIe s. et d'une façon plus constante du Xe au XIe s. On les voit très rarement au XIIe. Si les peintres du XIIIe s. ont fait usage de ces taches circulaires, il est logique de supposer qu'ils se sont laissés influencer par des oeuvres du Xe—XIe s.

2) Une ligne incurvée qui coupe la joue des visages juvéniles en deux et caractérise l'art de la deuxième moitié du XIIIe s., nous ramène tout droit aux mosaïques du Xe—XIe s. (fig. 5).



Fig. 5. Nea Moni à Chios — XI s.; Perivleptos d'Ohrid — 1295.

3) Un autre trait caractéristique des oeuvres du XIIIe s. est la façon de modeler la bouche: la comissure des lèvres forme un triangle ou une sorte de queue d'hirondelle, particularité qui se rencontre également le plus souvent entre le VIIIe et le XIe s. (fig. 3, 4).

4) Les peintres du XIIIe s. avaient l'habitude de dessiner des nez particulièrement massifs, soit en soulignant la ligne verticale de l'arrête, soit en accentuant la ligne horizontale des narines. Ce procédé ne pouvait être emprunté à des modèles du XIIe s. car les nez de cette époque sont longs, minces, plutôt aquilins et aux narines fortement relevées. (fig. 3, 4).

5) On peut mentionner aussi un détail assez rare dans ces deux époques. Ce sont des taches circulaires sur le cou des saints qui servent à souligner la forme des muscles. Nous les trouvons sur certaines oeuvres du Xe—XIe s. aussi qu'au XIIIe. (fig. 6).

6) Parmi les autres traits de ressemblance entre les deux époques il faut mentionner l'identité de l'aspect général des visages de certains saints. Ils ont le plus souvent une forme arrondie ou quadrangulaire, des têtes sont assez grandes et massives, comme le sont d'ailleurs les traits mêmes du visage. »La plasticité« est

soulignée, le modelé nuancé. Enfin, nous trouvons aussi bien au XIIIe qu'au Xe—XIe s. cette tendance vers la forme classique et monumentale. (Fig. 3, 4).

7) La façon de draper les plies aux XIIIe s. d'ombres profondes cernées de deux rehauts blancs se rencontre déjà dans certaines

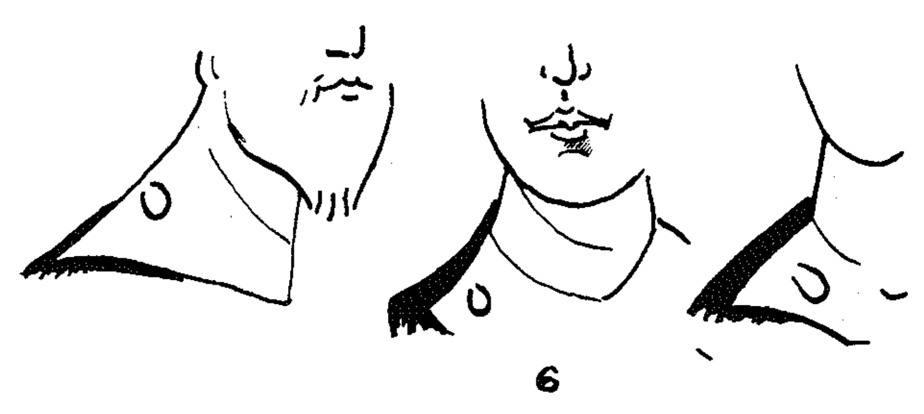


Fig. 6. Coislin 20 — X s.; Aheiropoietos de Thessalonique — XIII s.; Peć — XIII s.

mosaïques de Daphni. (Fig. 7). En outre, certains détails des vêtements nous donnent l'occasion d'établir de nouveaux rapprochements. Il s'agit de lignes ondulées blanches ou de petits cercles

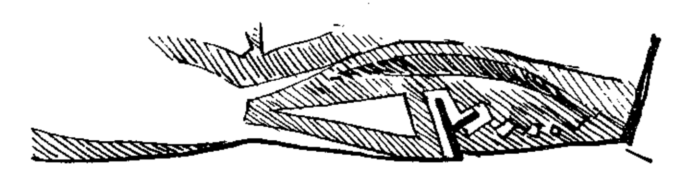


Fig. 7. Perivleptos d'Ohrid — 1295.

disposés par groupes de deux ou trois sur le bord des hymatia. (Fig. 8).

Les analogies citées nous démontrent d'une façon incontestable que les éléments stylistiques qui caractérisent la décoration du Xe—XIe s. ont servi de base à l'élaboration du nouveau style monumental du XIIIe s.

On peux supposer par concéquent que l'intention majeure des artistes du XIIIe s. était de recréer un style monumental analogue à celui du Xe—XIe s. en se rapprochant de l'idéal classique de cette époque. Ces conclusions nous obligent à mentionner les publications de A. Xyngopoulos et M. Hadjidakis sur les fresques

d'Aheiropoietos et St. Georges d'Oropos. Les qualités du style de ces monuments sont identiques avec celles des monument du XIe s., mais les savants que je viens de nommer datent les fresques des premières décades du XIIIe s. Si nous admettions quand même que les peintures en question datent du XIIIe s., cela nous montrerait le processus même de la formation du style du XIIIe s. qui renouvelle le style monumental du XIe s. en copiant d'abord fidèlement les modèles de cette époque.

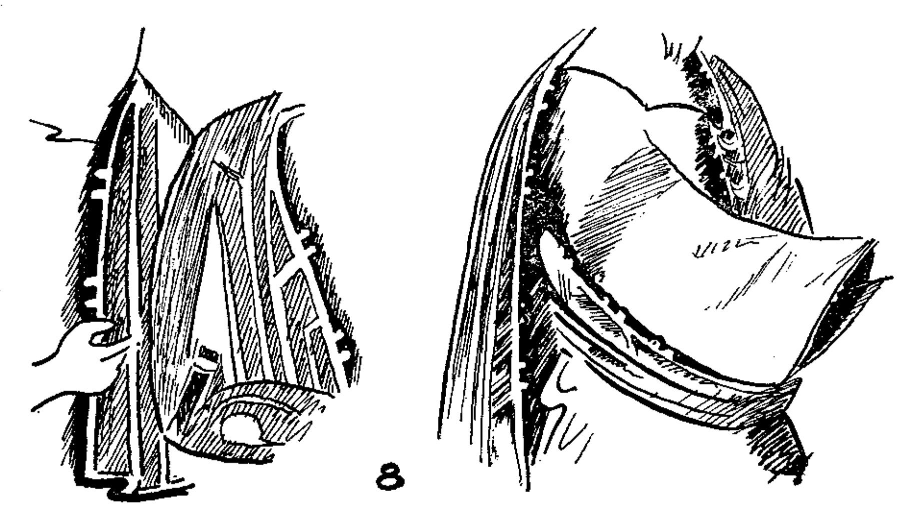


Fig. 8. Hosios Loucas — XI s.; Codex des Prophètes, gr. 1153 — XIII s.

Il va de soi que le style du XIIIe s. a suivi une évolution particulière et que vers fin de son existence il s'est de plus en plus rapproché des nouvelles conceptions du style des Paléologues formé aux environs de 1300 à Constantinople.

La communication fut suivie des remarques de M. *O. Demus* et M. *R. Hamann Mac-Lean.*

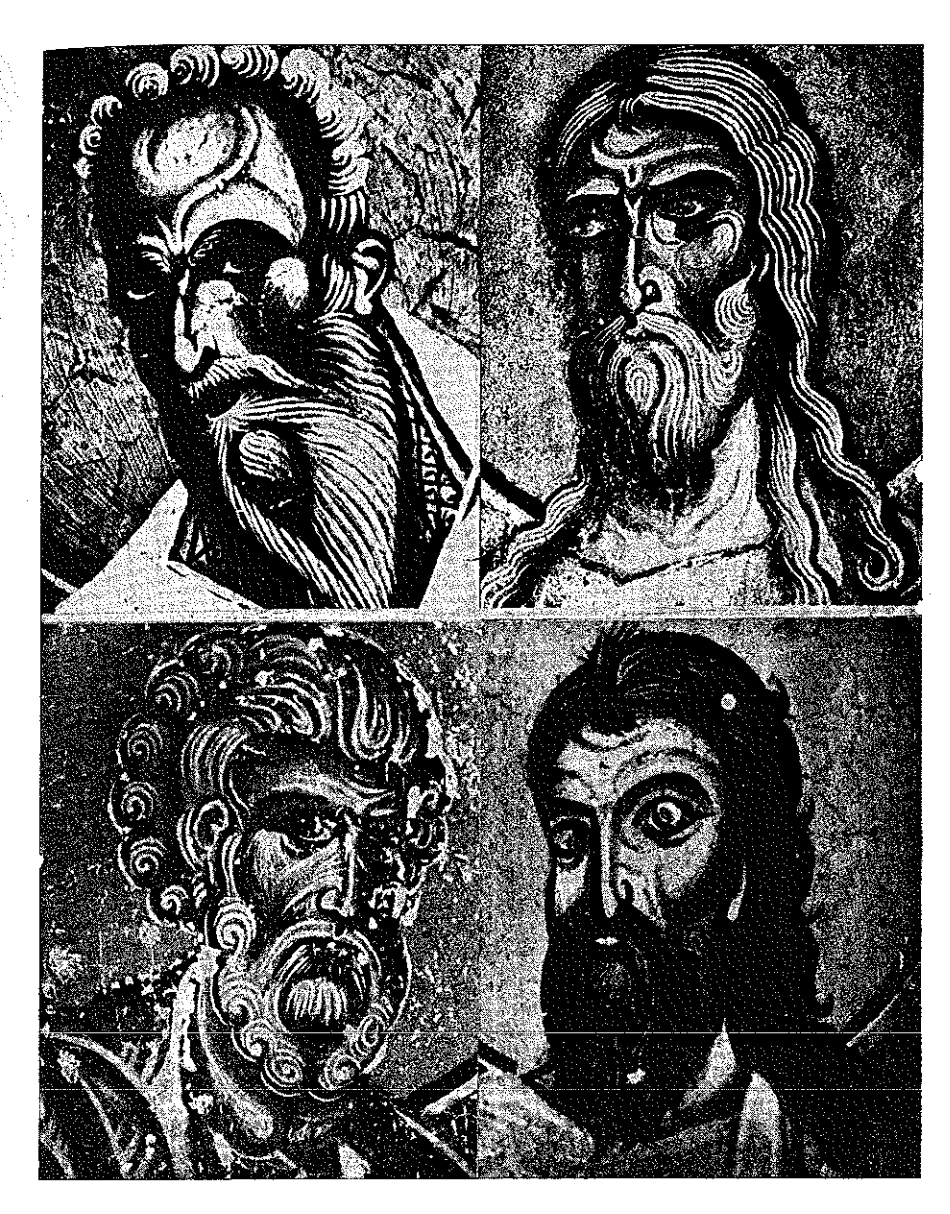


Fig. 1. — Kurbinovo — 1191 ; St. Georges à Vieille Ladoga — XII s.; Ravdouhu à Mont Athos — XIII s.; Manastir à Moriovo — 1271.

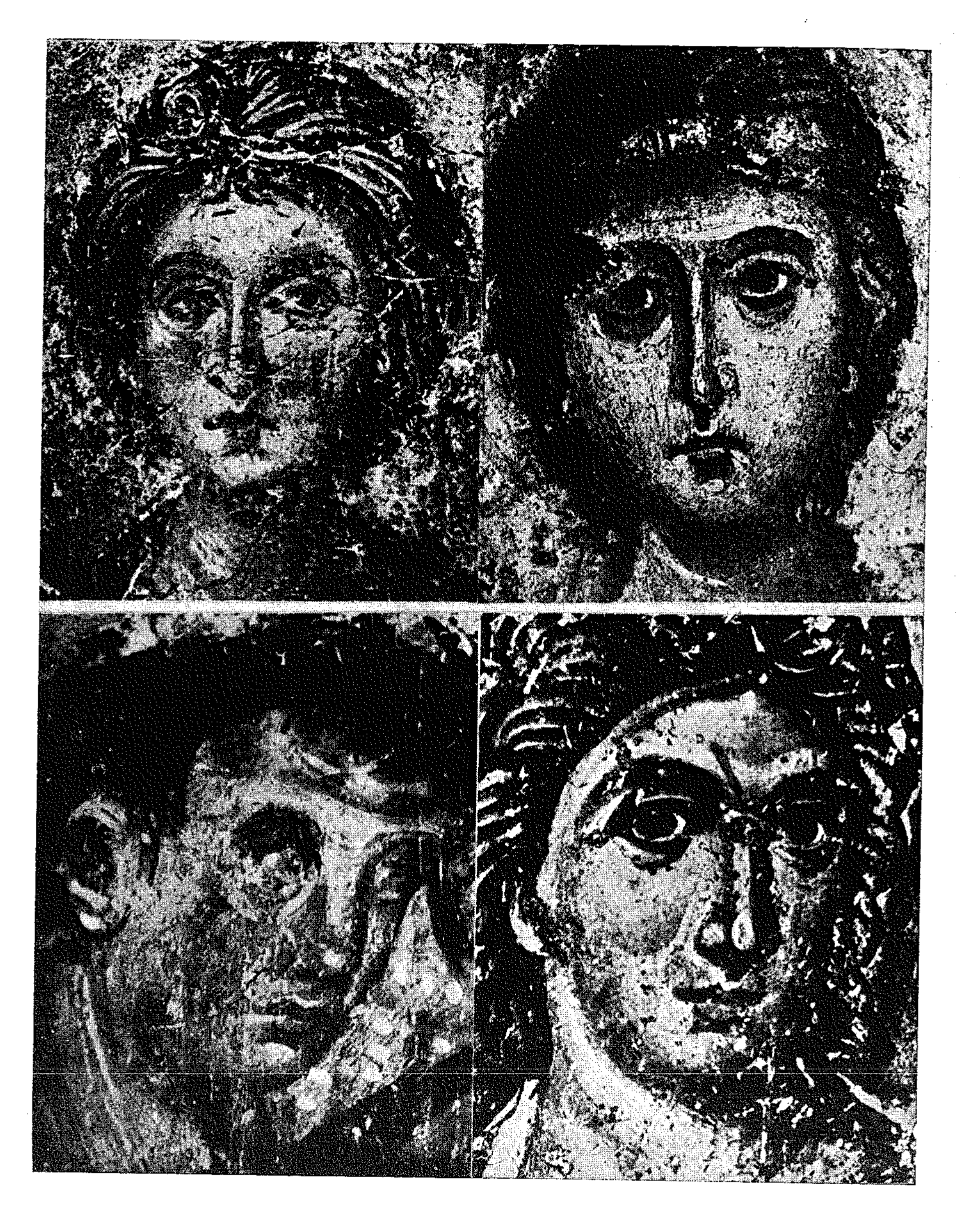


Fig. 2. — Nerezi — 1164 ; Vladimir — vers 1194 ; Mileševo — vers 1235; Mileševo.

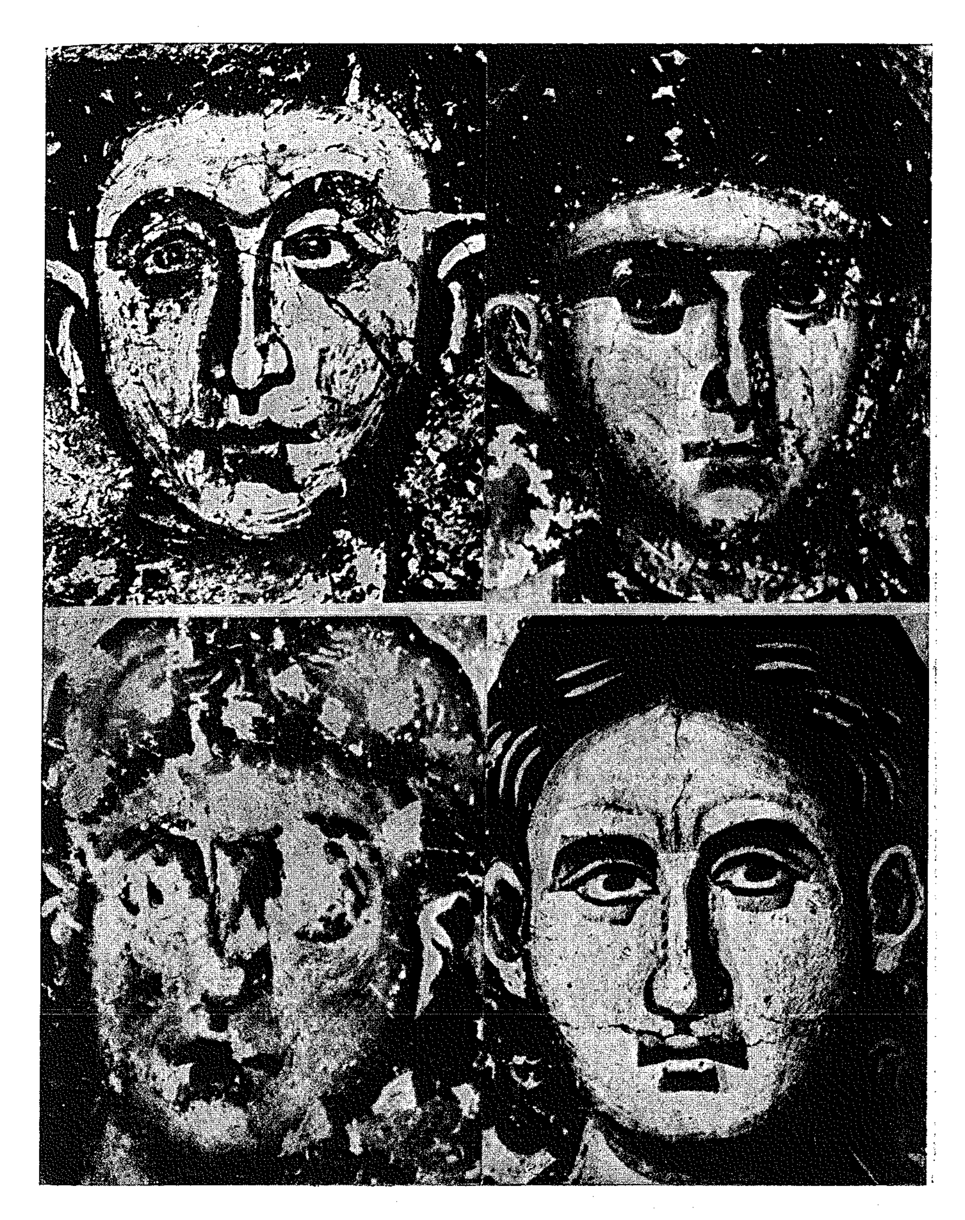


Fig. 3. — St. Georges d'Oropos — XIII s. ; Protaton à Mont Athos — XIV s. ; Aheiropoietos de Thessalonique — XIII s.; Perivleptos d'Ohrid — 1295.



Fig. 4. — Ste. Sophie d'Ohrid — 1040; Vodoča — XI s.; Ste. Sophie de Thessalonique — XI s.; Ste. Sophie d'Ohrid — 1040.

BRANKA PECARSKI, Beograd

BYZANTINE INFLUENCES ON SOME SILVER BOOKCOVERS IN DALMATIA

Among the bookcovers of Dalmatian MSS the silver covers of a Trogir MS of the 13th century, together with the silver plates of the binding of two somewhat older MSS of the Split cathedral, are of particular importance. All the three bookcovers were made in the engraving technique. The Trogir MS is a Lectoinary, and the Split ones are a Missal and a Gospel book.[1] The scenes on all the covers correspond to the contents of the MSS. On both covers of the Lectionary (its main part contains the Epistles and the Acts of the Apostles)[2] there is the Descent of the Holy Ghost, the greatest feast of all the Apostles (Fig. 1—2). On the covers of the Gospel book are engraved Christ in Glory and the Virgin enthroned, scenes quite usual concerning such kind of MSS (Fig. 3—4). The front cover of the Missal is also decorated with Christ in Glory. The back cover, however, contains the scene of Crucifixion, which was usually painted at the beginning of the Missal, as is also the case with this Missal (Fig. 5—6).

Iconographically the most interesting of these covers are those of the Trogir Lectionary. The artist employed the same subject twice, but he did avoid repetition, using two completely different iconographic schemes. On the front plate there is a rather unusual scheme of the Pentecost. The Apostles are walking in three horizontal rows — the disposal taken over from the West iconography. The presence of a Dove at the head of each Apostle undoubtedly proves it to be the very Descent of the Holy Ghost.

[1] All the covers are reproduced and described in *H. Folnesics,* Die illuminierten Handschriften in Österreich. VI Band, Dalmatien. Leipzig (1917) pp. 88, 105, 108, pl. 94, 95, 110, 111, 114, 115, than mentioned in *Lj. Karaman,* Pregled umjetnosti u Dalmaciji. Zagreb (1952) 48, pl. 74; *Lj. Karaman,* O putovima bizantskih crta u umjetnosti istočnog Jadrana. Starohrvatska prosvjeta 6 (Zagreb 1958) 66, pl.5.

[2] Only the neumized text of the Lectionary was discussed in *A. Zaninović,* Prophetia cum versibus ili Epistola farcita za prvu misu na Božić iz dvaju trogirskih rukopisa. Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku (Split 1928—29) 365—375. The same (in French) in the Revue grégorienne XX (1935) 81 pass.

The representation of the Dove in twelve places is found in Western monuments but this scene is iconographically closest to the Pentecost of a Byzantine monument — the mosaic of the Palatin Chapel. All the Apostles are carrying rolls and books, Apostle Peter is carrying the keys. That is an attribute of the Western iconography, but is also present in the monuments of the Byzantine area. Contrasting with this representation of the Pentecost, which basically is Western still, is the same feast engraved on the back plate. It is iconographically thoroughly Byzantine. The Apostles are seated in a semi-circle on seats with high Byzantine backs. The rays of the Holy Ghost descend on them. Apostle Peter is not in the middle as is in the West. The absence of the Virgin is also Byzantine. A truly Byzantine motif is that of the Jews in an arch.

The Virgin in Glory holding Christ Pantocrator with two angels in medallions on the cover of the Split Gospel book is borrowed from Byzantine iconography and belongs to the type of the Virgin known in the Byzantine art throughout centuries wrought in different techniques — ivory, icons — but undergoing almost no changes. The scheme of the Crucifixion on the covers of the Missal is derived from a very old iconographic type of the East and Byzantium, but being accepted in the West it cannot be spoken of as direct Byzantine influence.

The covers of the Lectionary and the Gospel book are similar. They are the work of one goldsmith. It is evident from the general appearance, the ornamental details and the palaeography of the Latin inscriptions, in which we find a Graecism SPC for »spiritus«. Zig-zag ornaments and some others were used on both covers. The same characteristic letter T with the curved shaft then the minuscule M and E, sings of abbreviation, are present on both covers. The palaeography of the letters is an evident proof of dating the inscriptions at the beoinning of the 13th century.[3] The covers could not have been made earlier, because the Lectionary was written in the scriptorium of Trogir Benedictine monastery in the same time: The plates belong to that time stylistically too. The figures have a completely non-Western character. On the covers of the Lectionary they are short, strong, broad-necked, the heads are rounded. The gestures are accented. Though the engraving technique did not allow of emphasizing the plastic quality, still the goldsmith attempted to express plasticity in the treatment of the faces and hair. All the figures bear a strong resemblance to the Byzantine miniatures of Eastern regions. The resemblance is particularly due to the type of the heads of the Apostles, being Eastern. Much more Byzantine in style and type are the figures on the plates of the Split Gospel book. The beautiful, slender Virgin with Christ is seated on the throne between two angels in medallions — the motif which became characteristic of Byzantine art from the 12th century onwards. Not only the type of the Virgin and the composition are Byzantine, but also the details: Mary's clothes, manus velatae of the angels, the hair ribboned in the Byzantine manner, the architecture and ornaments of the throne. Christ in Glory on the other plate is also thoroughly Byzantine in style, and has Greek inscriptions set in the way usual in Byzantine art. The figures of the Split covers are more classical and calm than those of the Trogir Apostles. Still there is some resemblance between them — the head of the left angel is almost the same as the head of the young Apostle Philip; the angels in medallions and Christ have short, broad necks, hands and feet being represented equally on both covers. The same artist engraved plates for two bindings, but he knew different samples. The style of all these plates bears some charcteristics of Byzantine and Eastern art towards the end of the 12th and the beginning of the 13th centuries. Whereas the Split plates are to some extent connected with the older samples, the beginning of the new stylistic wave in the art of the 13th century are evident on the covers of the Lectionary.

[3] The plates were dated in the 12th cent. Only *P. Toesca,* Storia dell' arte italiana I, 2 (Torino 1927) 1145, n. 56, dated them in the 13th cent.

On the decoration of the plates of the Split Missal the Byzantine influences are less direct than on the two mentioned covers. The difference in time between the covers of the Missal and the other two seems to bi slight, but the representations of the Crucifixion and Christ in Glory produce a more archaic effect. However, the dead Christ on the Cross with his head bent and the trunk curved, is a later type of Christ crucified. The author of these covers was familiar with late Romanesque art which is evident in the treatment of the draperies and the ornaments. All inscriptions are Latin. Byzantine influences are present here, but the plates were made by artist from the West. Among the works of Italian goldsmiths — particularly from the region of Venice — one can find covers cognate in style with these plates.

In the field of goldsmith's work influences were penetrating from the East and Byzantium troughout Europe and were accepted there — it suffices to remember the art of Meuse valley region. Byzantine goldsmithing influenced most the region of North Mediterranean and Adriatic. In art Dalmatia was much connected with Italy. There were particularly strong connections both in art and trade between Dalmatia and Apulia and Venice, and between Dalmatia and South Italy through Benedictine monasteries. Even Byzantine influences in art came into Dalmatia by the way of Italy. In the art of goldsmithing Dalmatia was partucularly progressive. Good quality objects of Dalmatian origin from the early Middle Ages have been preserved. We have a number of documents mentioning skillful artists — Dalmatian citizens. In some Dalmatian towns in the 13th century there were so many goldsmiths

that some streets were called »contratae aurificum«.[4] The maiority of artists were Dalmatian, Besides strong and continual connestions in art with Italy, Dalmatian goldsmiths became acquainted with Eastern art as well. An archbishop of Split, as carly as the llth century, admiring the Antiochian art, sent his servant to Antiochia to learn the skill of its masters. This goldsmith worked afterwards at Split.[5] Dalmatian goldsmiths were therefore familiar with Western, Byzantine and Syrian art. The results of this rich and various artistic life are the Split and the Trogir covers, with Eastern influences, Byzantine and Latin iconograhpy, and with a completely Byzantine composition of the Virgin enthroned. All the three covers were engraved at Trogir and Split. Together with the manuscript of the Missal which was most probably brought from Italy, one fragment of the 9th century Sacramentary written in Dalmatia, was bound. Hence, this Missal was also bound in Dalmatia, in Split.The Lectionary is a Trogir MS, which has been kept in that town since it was written. It means that it was bound there. The same artist made, too, the covers of the Split Gospel book.

There are more convincing reasons to consider the plates of the Trogir Lectionary and the Split Gospel book as the work of Dalmatian artists. Historical sources tell us that during the first years of the thirteenth century there were active is Split as artists and preachers of patarene heresy two brothers who frequently yourneyed from Dalmatia into Bosnia, because they were excellent painters and goldsmiths, and »latinae et sclavonicae litteraturae habebant peritiam.«[6] The archbishop of Split attempted to pérsuade them to give up their teaching, but he did not succeed, and accordingly confiscate their property and anathemised them. Only after these severe measures did the brothers put aside their heretical teaching.[7] There is no positive information if the brothers take held to their oath. Some historians think that one of them later become a »djed« of the Bosnian heretical church.[8] Meanwhile, from the documents we see that one of the brothers, before taking the oath, was receiving work, living as a wealthy citizen, and taking part in public life. The same brother is mentioned as a property owner in Zadar in

[4] *G. Praga,* Scuole e maestri in Arbe nel medioevo e nel rinascimento. Museum (San Marino 1924) n. 37; *C. Fisković,* Zadarski sredovječni majstori. Split (1959) 109.

[5] Thomas Archidiaconus, Historia Salonitana. Ed. Fr. Rački. Mon. spect. hist. Slav. Merid. Scriptores, vol. III (Zagrabie 1894) 47—48.

[6] Ibid., 80.

[7] At the time between 1200—1204. Ibid.

[8] *A. Solovjev,* Vjersko učenje bosanske crkve. Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti knj. 270 (Zagreb 1948) 28—34; *A. Solovjev,* La doctrine de l' eglise de Bosnie. Acad. royale de Belgique Cl. des Lettres 5e série XXXIV (1948) 481—534. *D. Kniewald,* Vjerodostojnost latinskih izvora o bosanskim krstjanima. Rad Jugosl. akad. zn. i umj. 270 [Zagreb 1948) 22—23) offprint].

1217.[9] Begardless of whether he kept the oath or only concealed his opinion, it is clear that even after the year 1204 he was able to practice his art and from the returns live quite comfortably.

At the time of the episode of the brothers in Split, the archbishop's assistant was the Florentine Treguan, who shortly after, in 1206, became bishop in nearby Trogir. Well educated, originally from Tuscany, Treguan was highly versed in literature and had a developed artistic sense. In Trogir there are preserved to the present day certain thirteenth centruy works of art fro mthe time he was in office. Among them we find painted Gospel book from 1230—1240, the sculptured portal of the cathedral dating to 1240, the miniatures of the Lectionary and the silver plates of its binding. It is quite possible that Treguan brought the converted, but most probably actually latent heretics to Trogir because of their excellent artistic abilities, in order to make for him the miniatures and silver binding of his Lectionary. Work on writting the book was in some way interrupted and continued after several decades in another hand. The miniatures in the first part of the manuscript are incomplete, and there remain a number of empty spaces intended for initials. Din one of the brothers actually depart to live freely in his confession elsewhere, and is because of that or some other reason that the other brother went to Zadar, so that the drawings in the Lectionary remained incomplete? In any case, there remain to us today the cover plates of the Trogir Lectionary and of the Split Gospel book. It is highly likely that the brothers made these excellent bindings and illumination of liturgical books as a kind of the necessary public confession and proof of their orthodox views remaining actually heretics. The representation of the Descent of the Holy Ghost on both covers displays not only a connection with the text of the book, but also a special reverence for the feast of the Apostles, common both to Bogomils and to Patarenes. The Crucifixion, which was most frequently represented on Gospel boor covers, does not appear on the Split cover plates. The importance of the symbolism of the Crucifixion was one of the main teaching of orthodox Curches, but was not accepted by beretics either in the East or in the West.

To give weight to the hypothesis of the author concerning the Trogir and Split covers, there is a document of a somewhat later date, 1234 AD, in which the Trogir bishop Treguan, is accused of protecting heretics.[10] It is possible that Treguan was so called because of his siding with certain priests who refused to pay tithes to the pope[11], but more likely that he was accused for another reason, in that he protected some noted, actual heretics such as. Two mentioned artists. Certain scenes from the life of Christ on

[9] *T. Smičiklas,* Codex diplomaticus II (Zagreb 1904) № 246, p. 261—262; III, № 135, p. 163.

the portal of the Trogir cathedral, dated both of the year of Christ's birth and of Treguan's bishopric, show some clear interpretations of patarene heretical teaching in iconography. It appears that Treguan did not hesitate to give work to the heretic artists, until their convistions were declared.[12] Further evidence which may aid to the attribution of the Split and Trogir covers is provided by the striking stylistic analogy between the miniatures of the Lectionary and the Miroslav Gospel book from the end of the 12th century. This manuscript is evidently a work of Bosnian miniaturists, artistic succesors of master who made the Trogir and Split covers. The iconography of the scenes in the Miroslav Gospel book corresponding in the contents to the later reliefs of the Trogir portal shows also the corresponding patarene ideas.[13]

The masters of the Trogir Lectionary and the Split Gospel book covers used the Romanesque style in the pure ornementation of miniatures and initials. However, engraving the covers the followed both in style and iconography brilliant Byzantine samples. Their works, together with the Split Missal covers display to what great extent goldsmithery in Dalmatia as late as the 13th century, was under the deep and lasting influence of Byzantine art.

[10] *Ibid.*, III, № 354, p. 409—411; *M. Brandt,* Jedna epizoda u borbi oko uvođenja papske desetine u Dalmaciji. Historijski zbornik VII (Zagreb 1954) 154.

[11] *M. Brandt,* o. c., 154.

[12] Patarenism developed in Dalmatia largely after the end of the 12th c., especialy in Trogir and its surrounding parts. There it lasted until the end of the 14th c., fortified by constant contact with Bosnia. See *M. Brandt*, Wyclifova hereza i socijalni pokreti u Splitu krajem 14 st. Zagreb (1955) 224—225.

[13] *Ђ. Стричевић,* Мајстори минијатура Мирослављевог јеванђеља. Зборник радова XXI Византолошког института САН, књ. 1 (Београд 1952) 181—203. *Б. Пецарски*, Рељеф Прања ногу на порталу катедрале у Трогиру. Зборник Филозофског факултета VIII_1 Београд (in print).

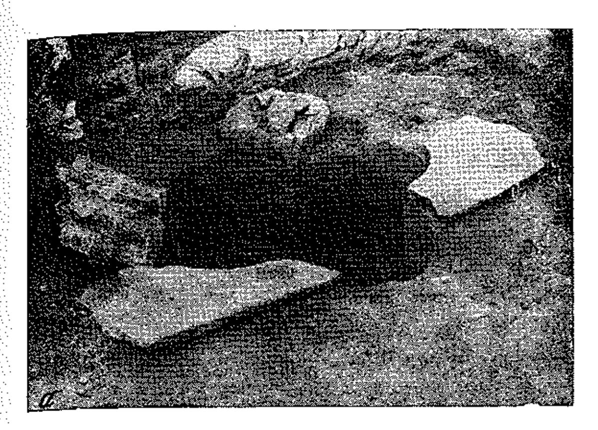


Fig. 3 a.

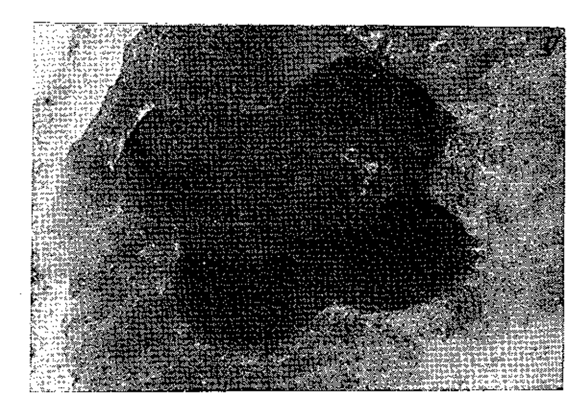


Fig. 3 b.

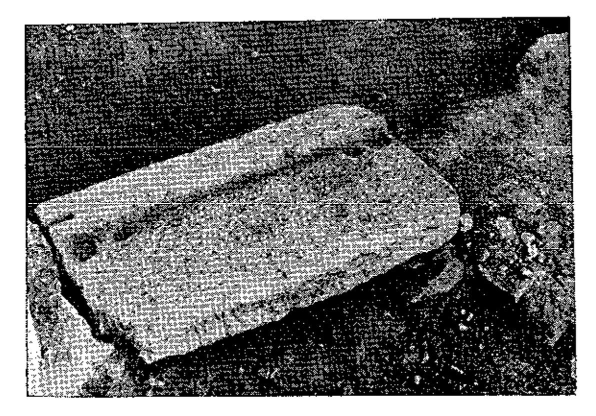
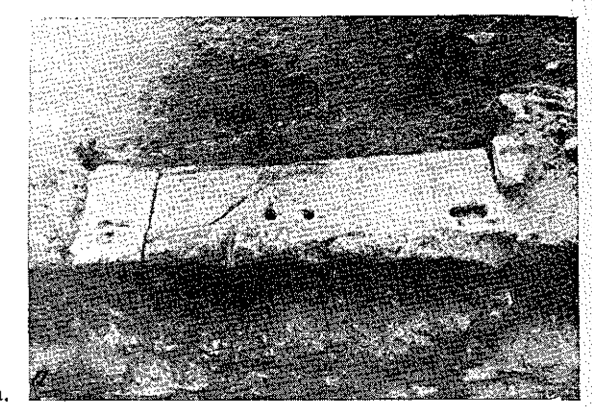
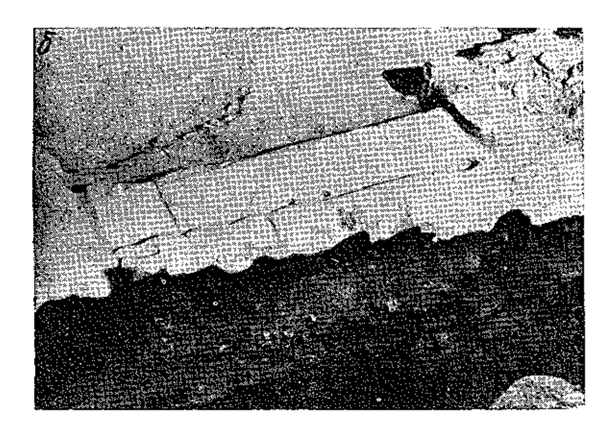
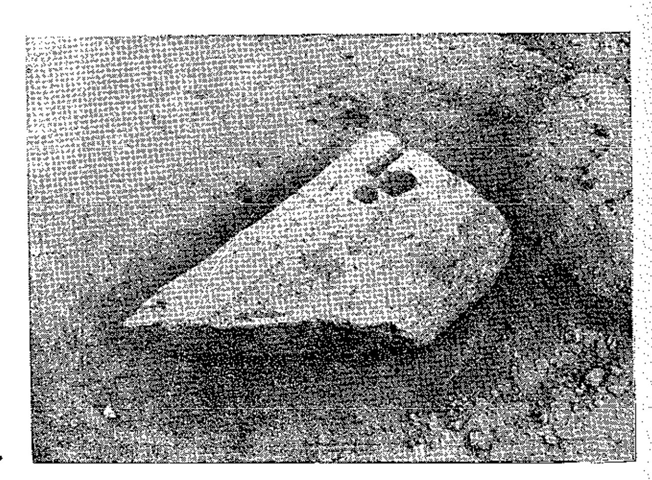
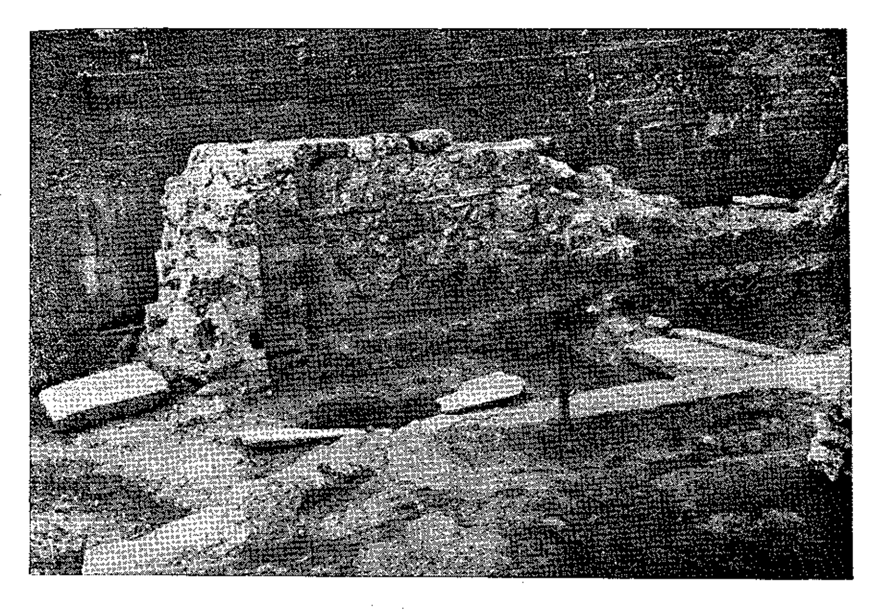


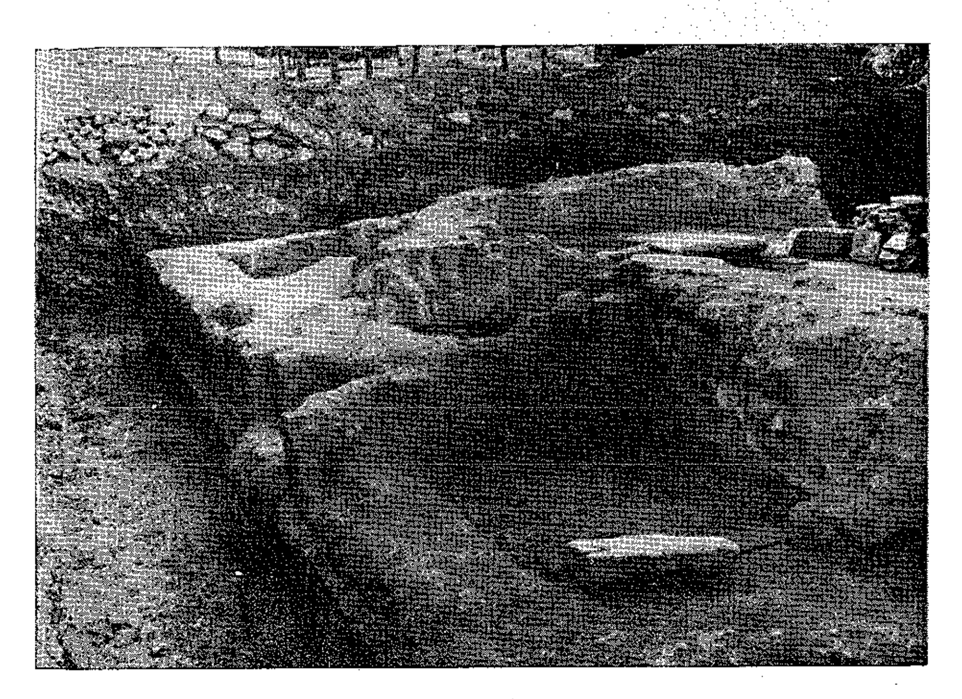
Fig. 3 c.


Fig. 4 a.


Fig. 4 b.


Fig. 4 c.


Fig. 5 a.


Fig. 5 b.

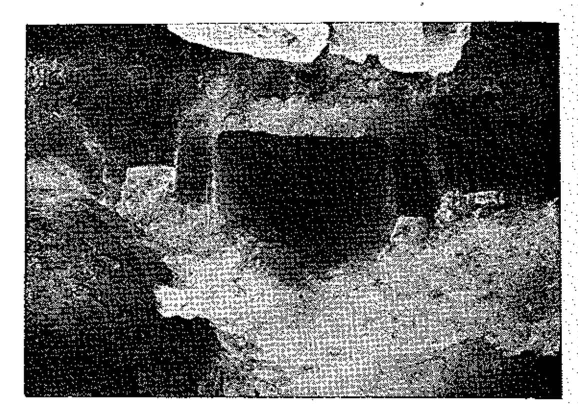

Fig. 6 a.


Fig. 8 a.

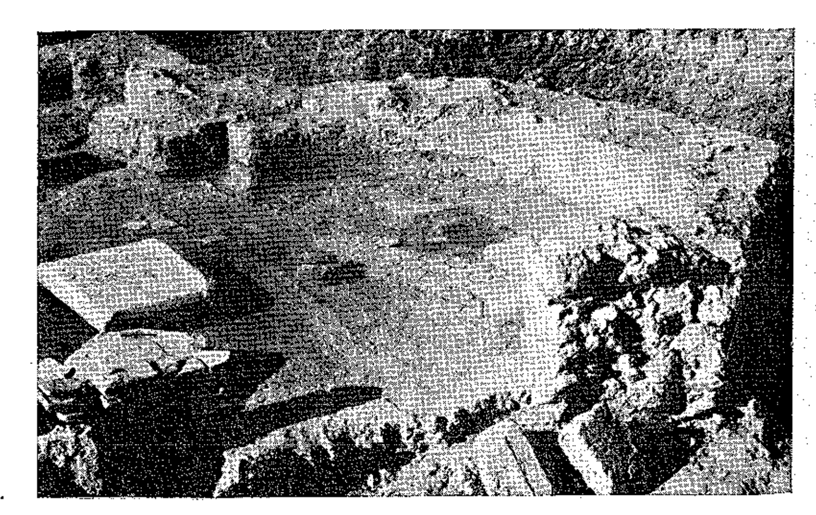
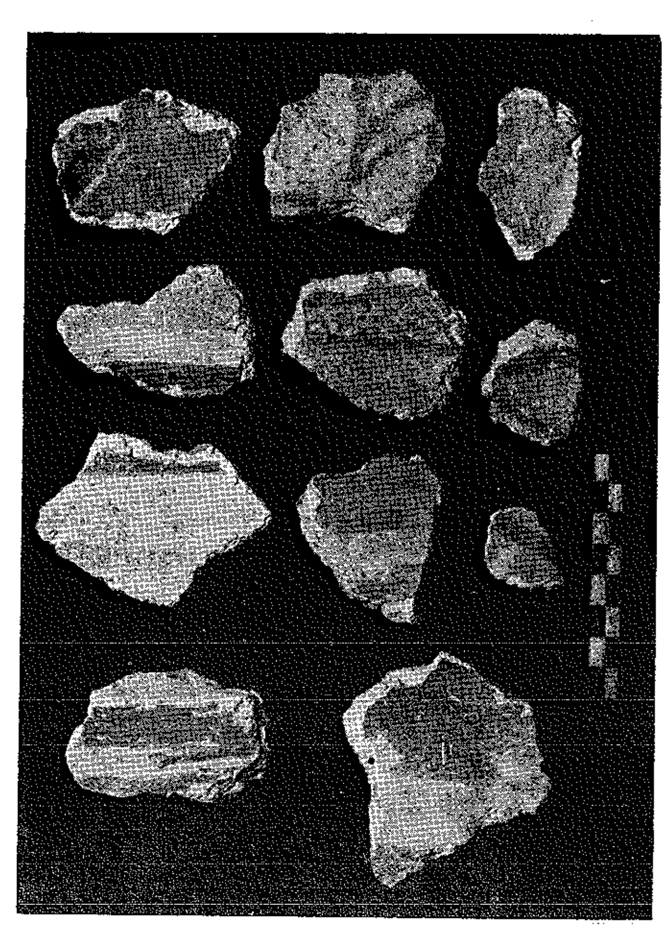

Fig. 8 b.


Fig. 8 c.


Fig. 9.

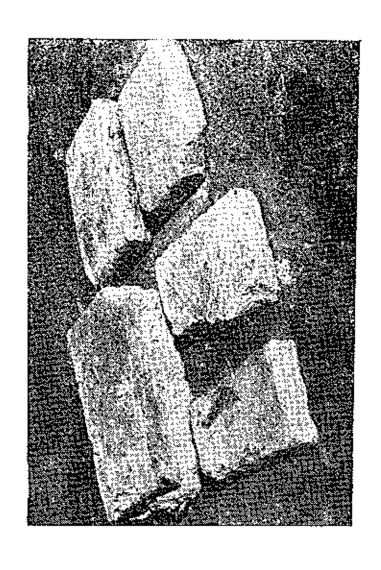


Fig. 10.



Fig. 10 a.

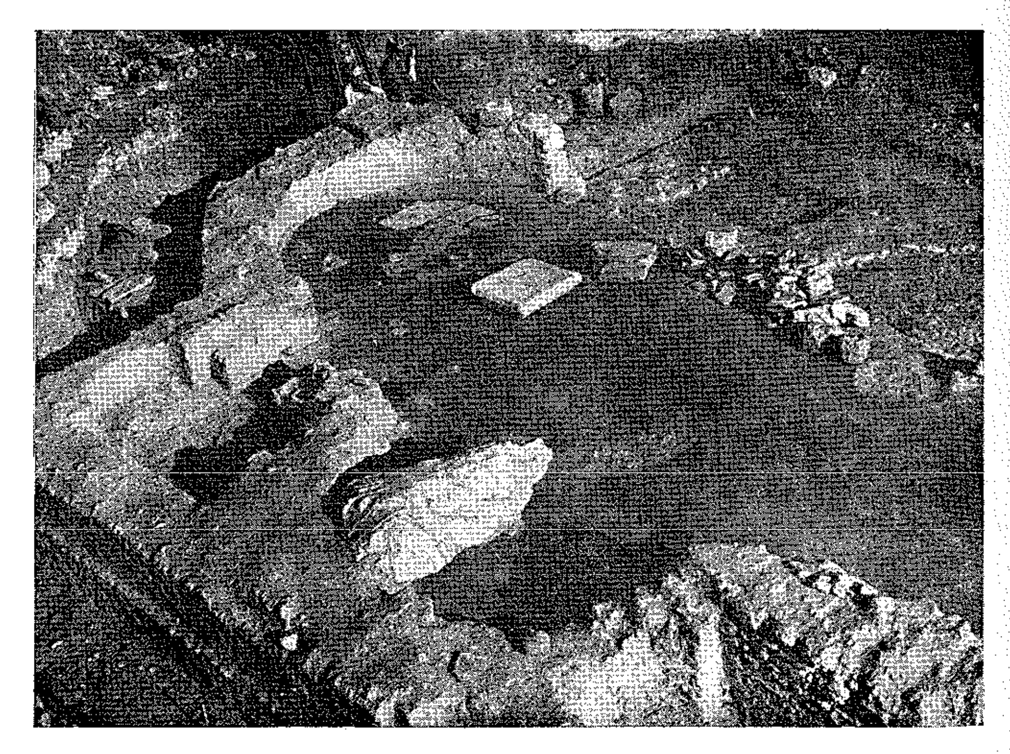


Fig. 12 a.



Fig. 12 a.

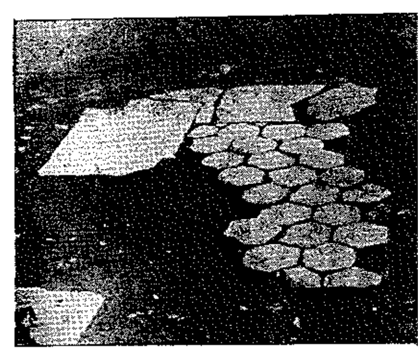


Fig. 12 b.



Fig. 12 c.

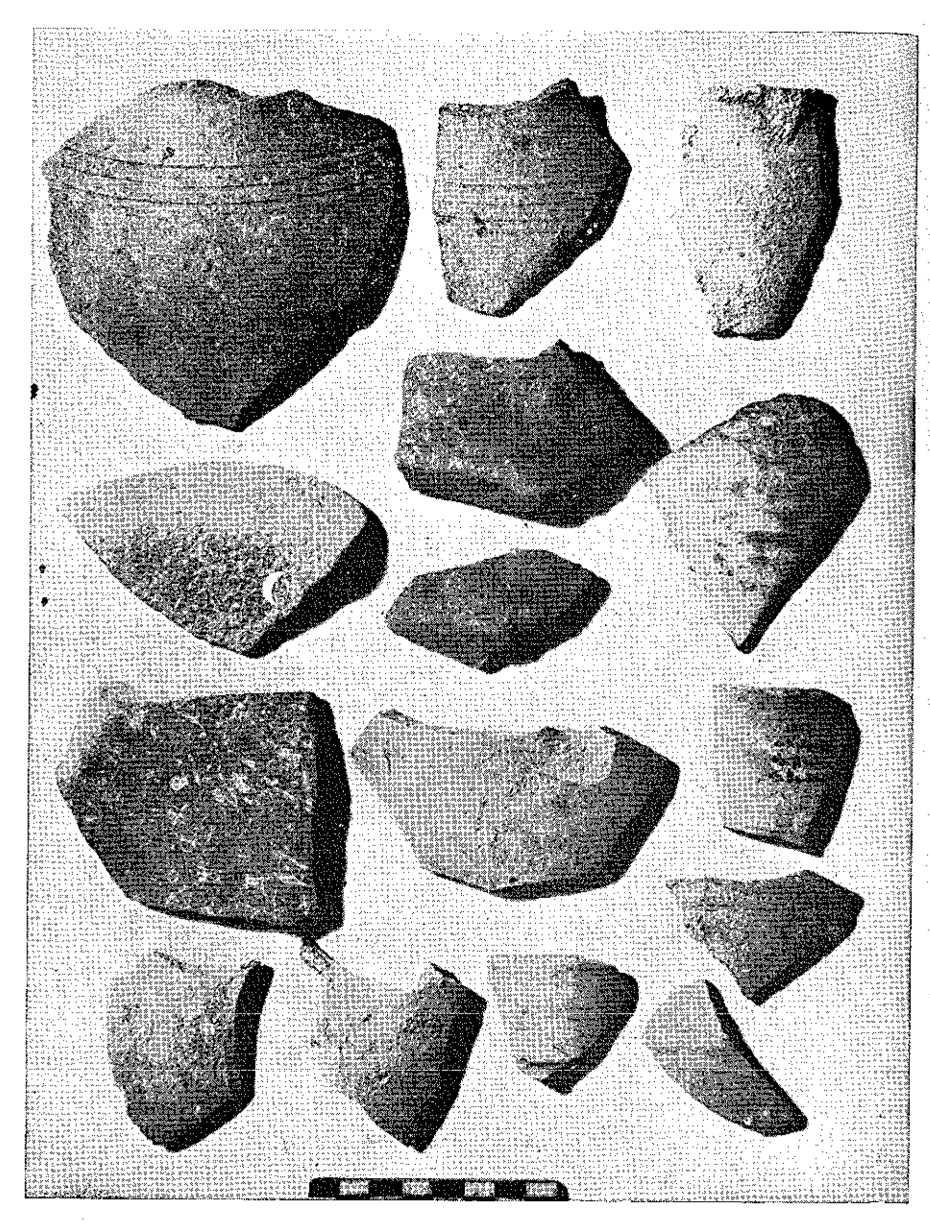
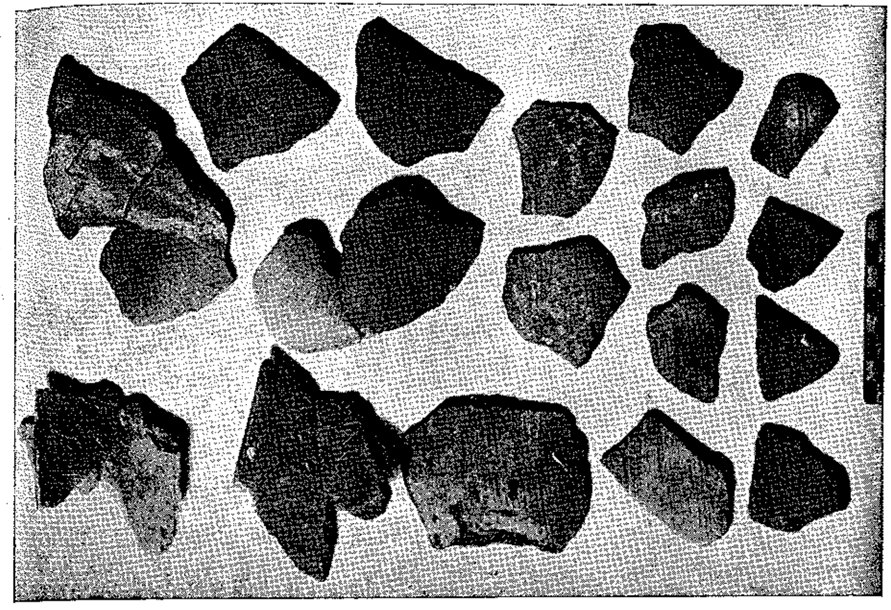


Fig. 14.



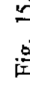


Fig. 15.

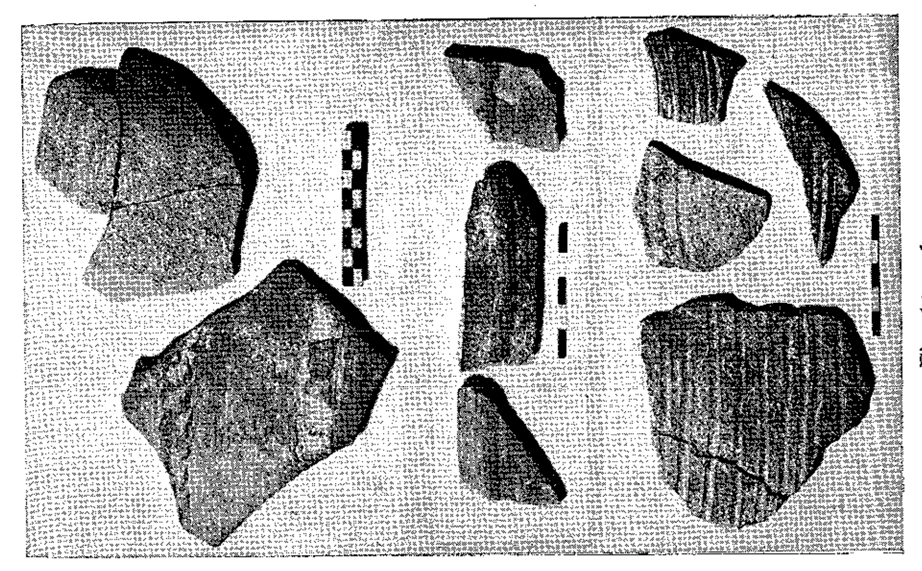
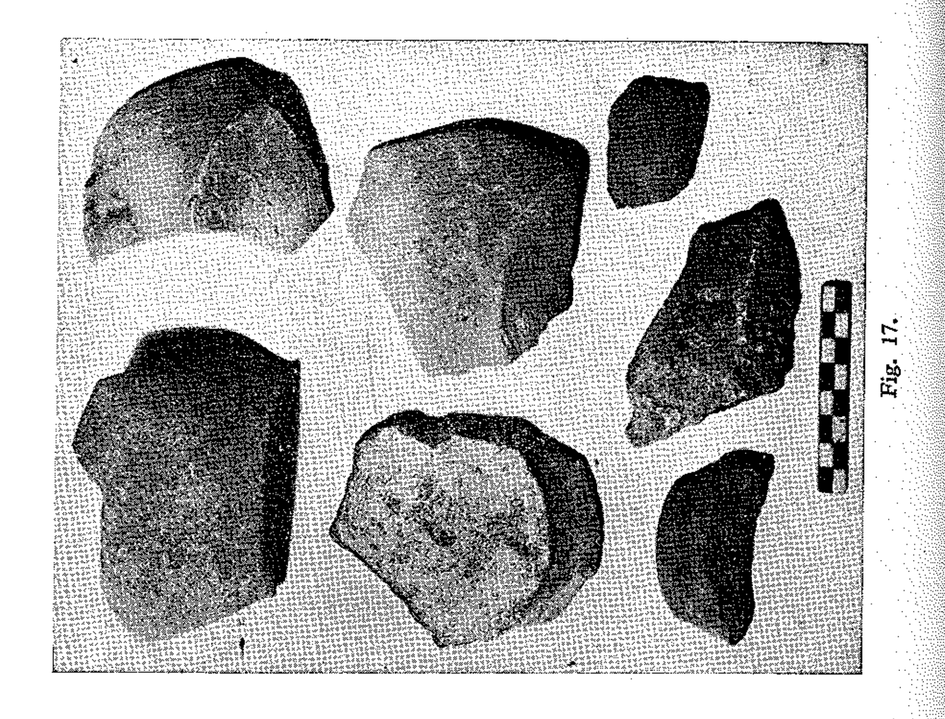
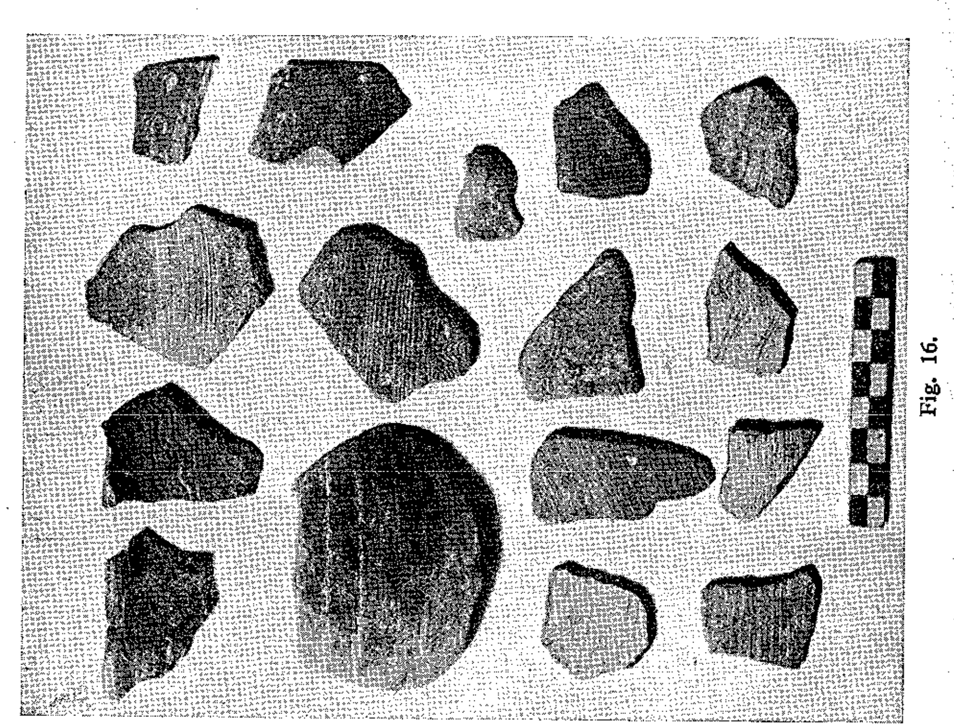
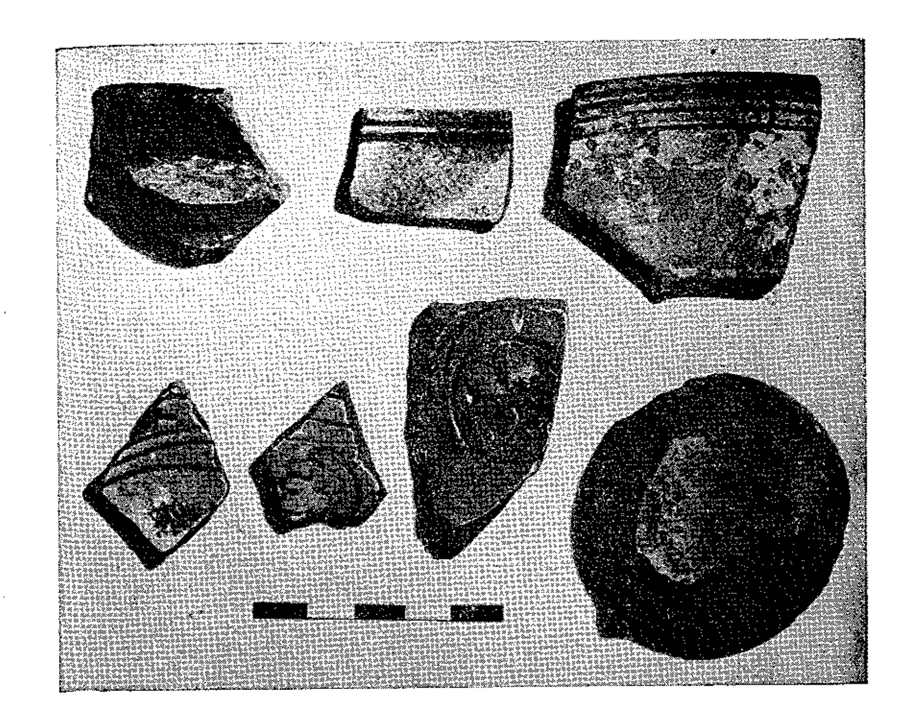
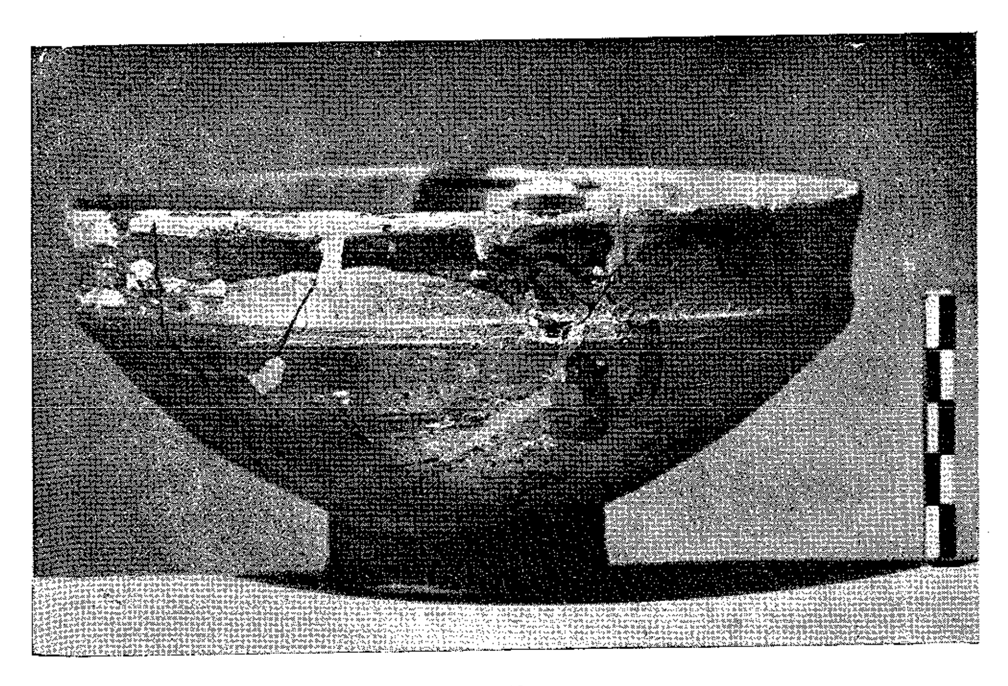


Fig. 14 a, b, c.


Fig. 17.


Fig. 16.


Fig. 18.


Fig. 19 a.

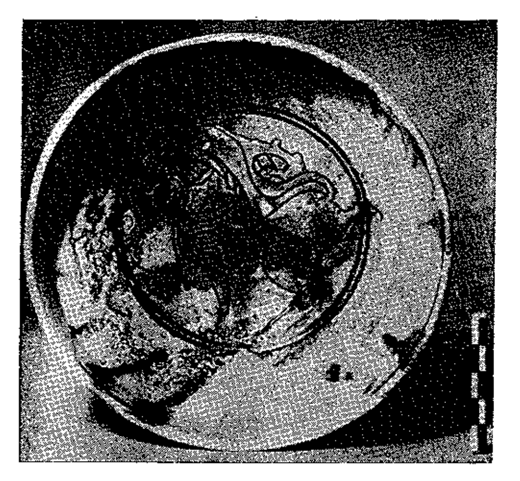


Fig. 19 b.



Fig. 19 c.

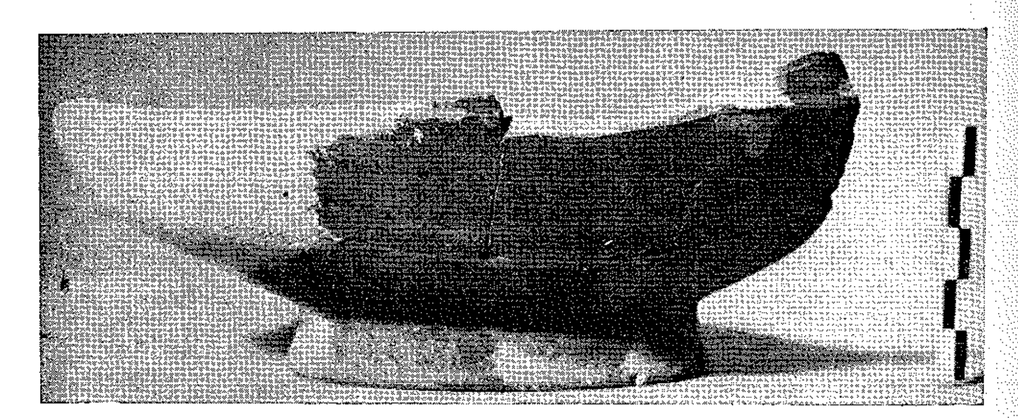


Fig. 20 a.

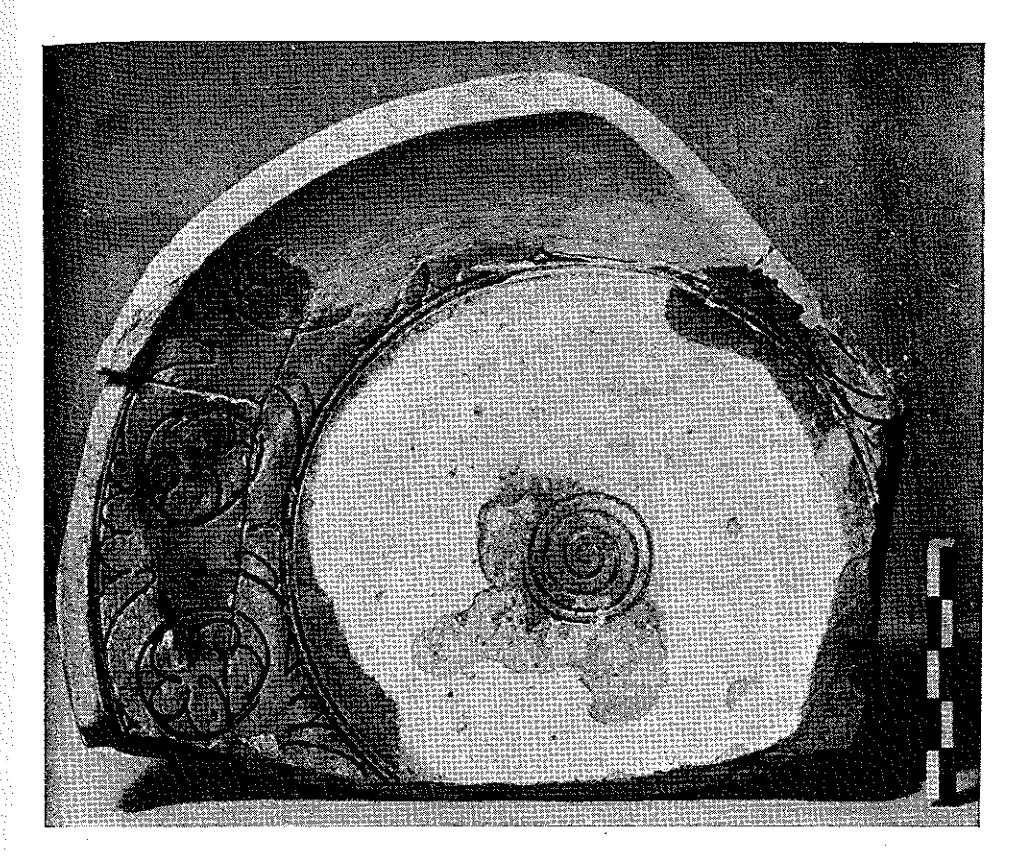


Fig. 20 b.



Fig. 21.



Fig. 22.



Fig. 23.

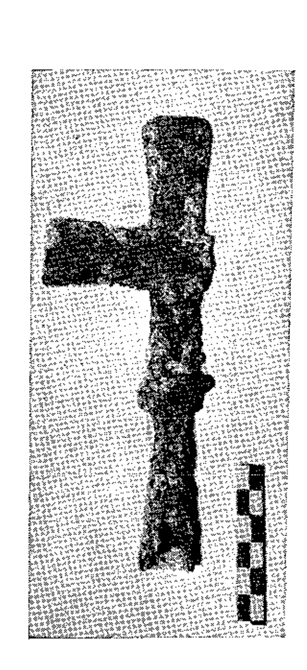


Fig. 24.



Fig. 25.

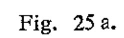


Fig. 25 a.

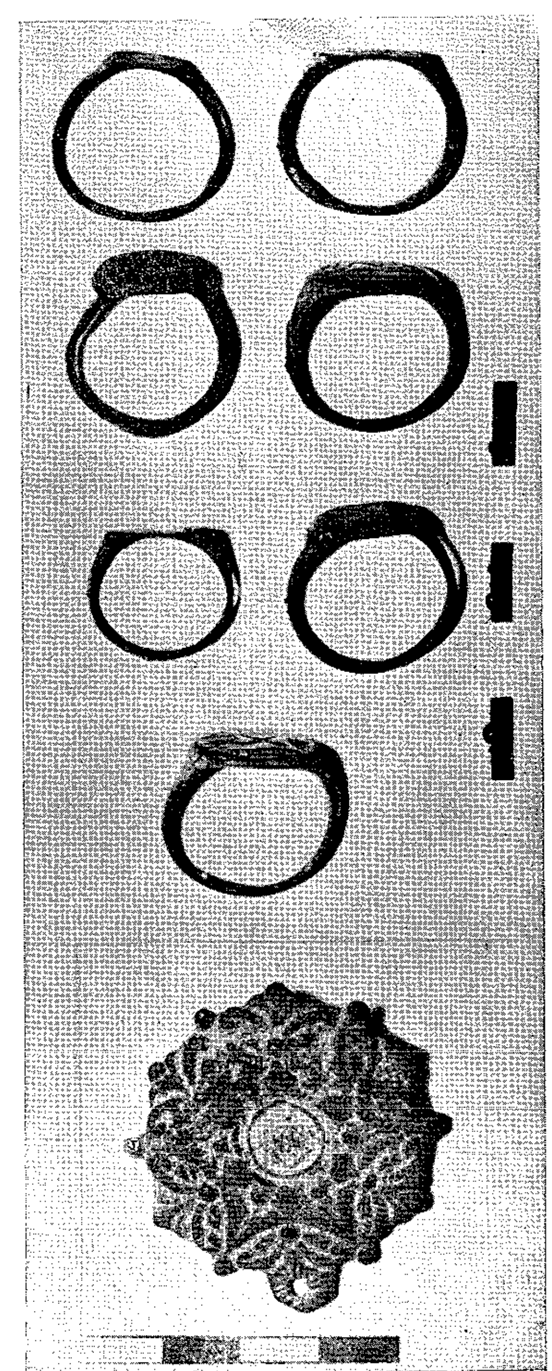
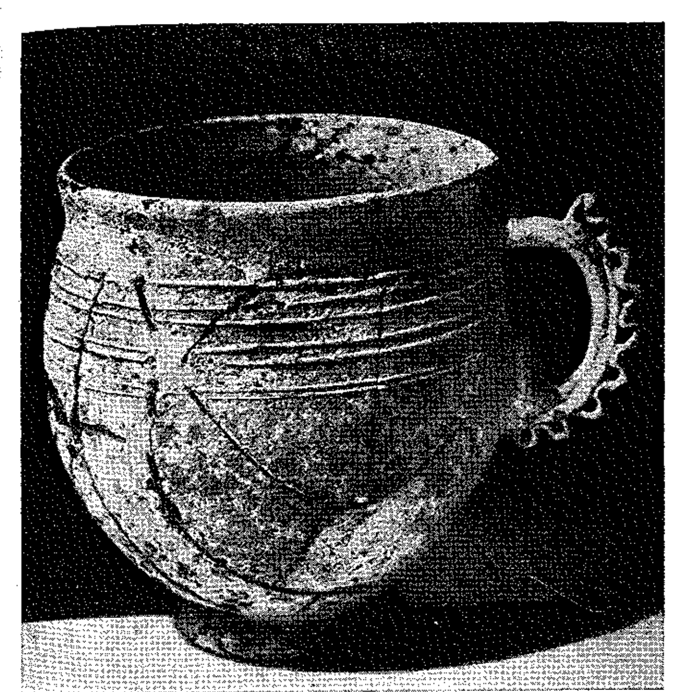


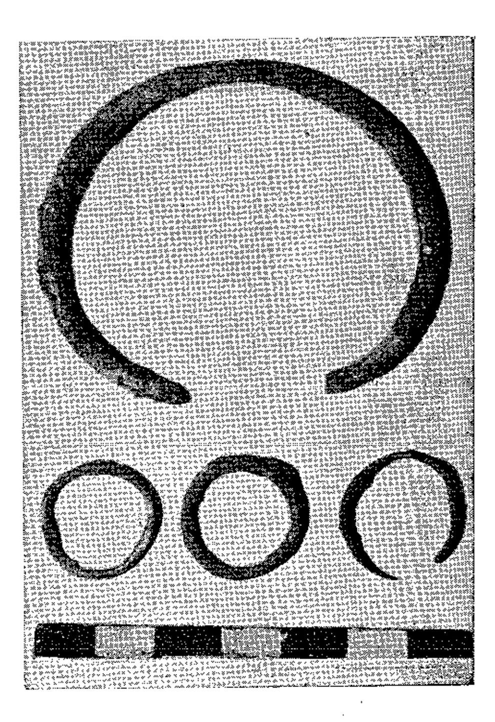
Fig. 25 b.


Fig. 26 a.


Fig. 26 b.


Fig. 26 c.


Fig. 27.


Fig. 28.

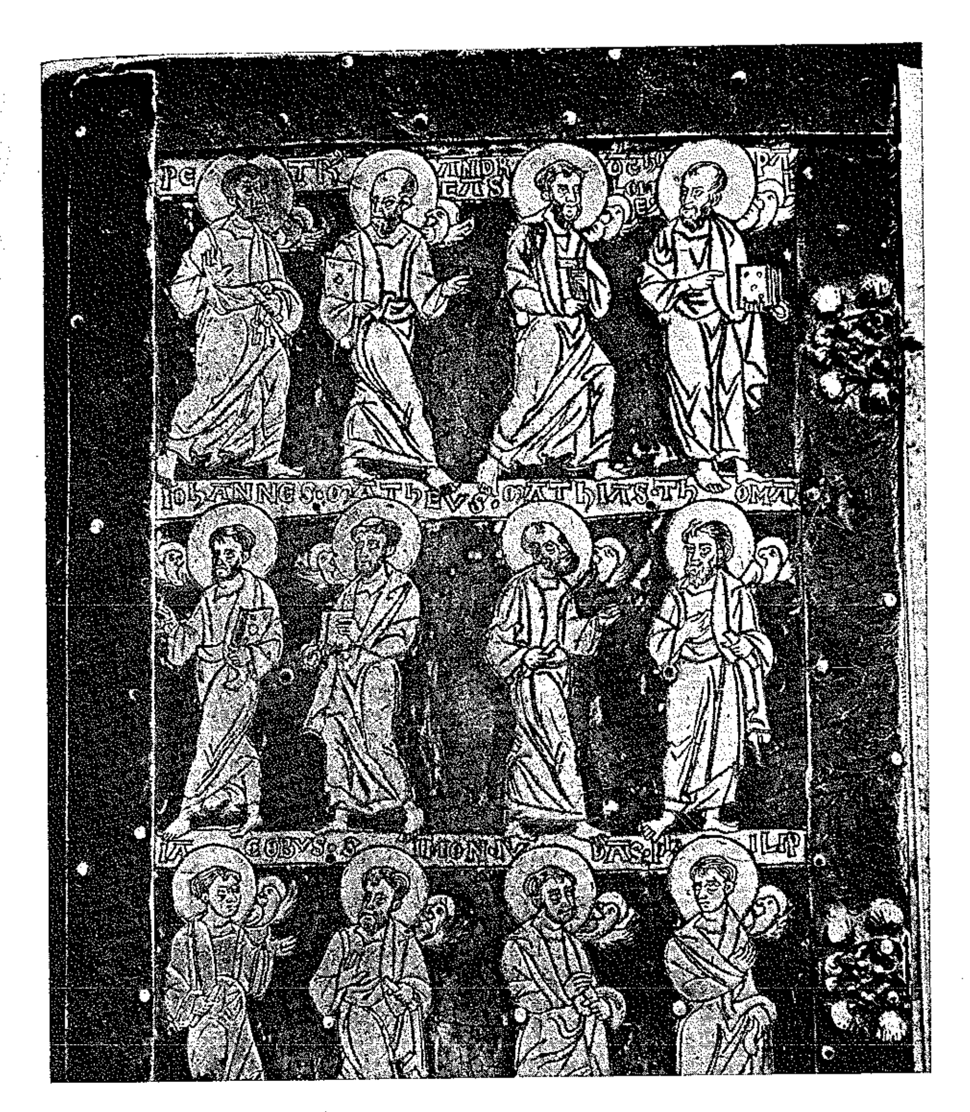


Fig. 1. The Trogir Lectionary, front plate of binding. 13 th century.

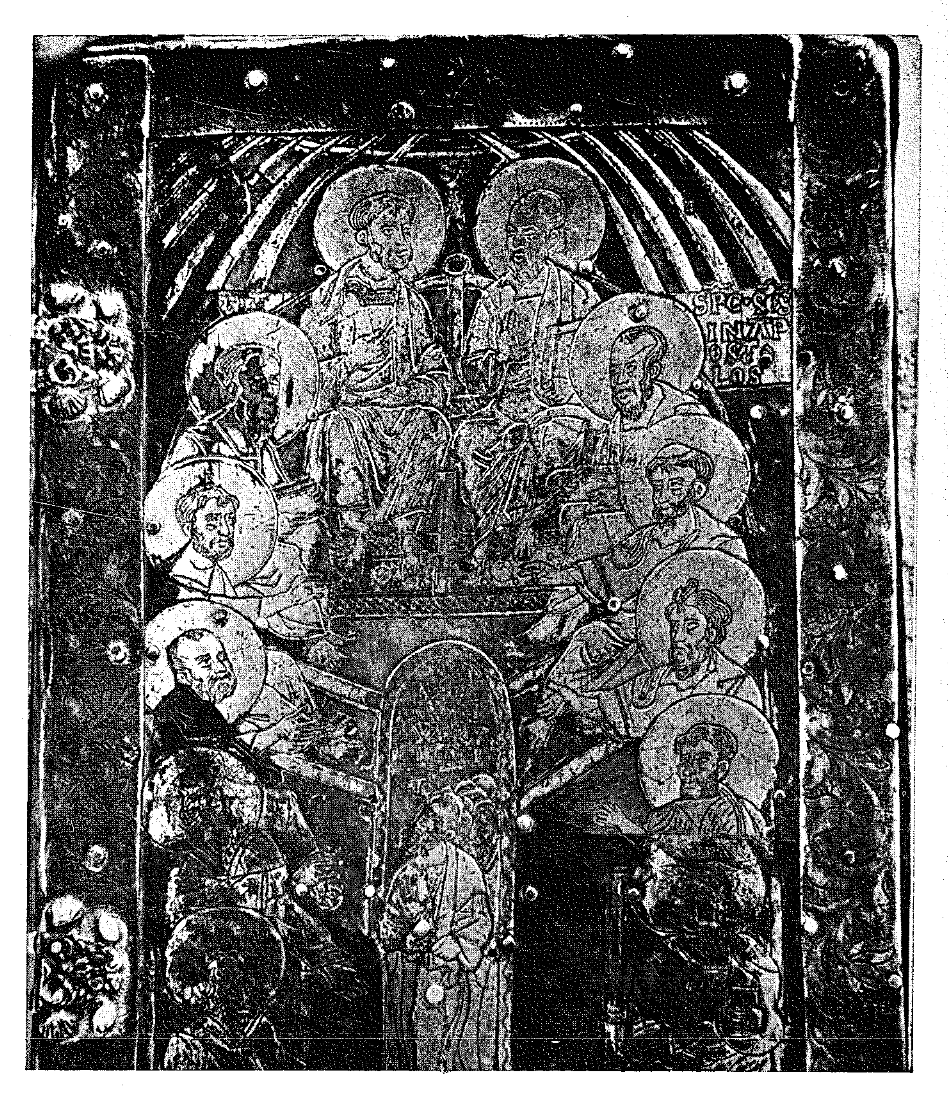


Fig. 2. The Trogir Lectionary, back plate of binding. 13 th century.

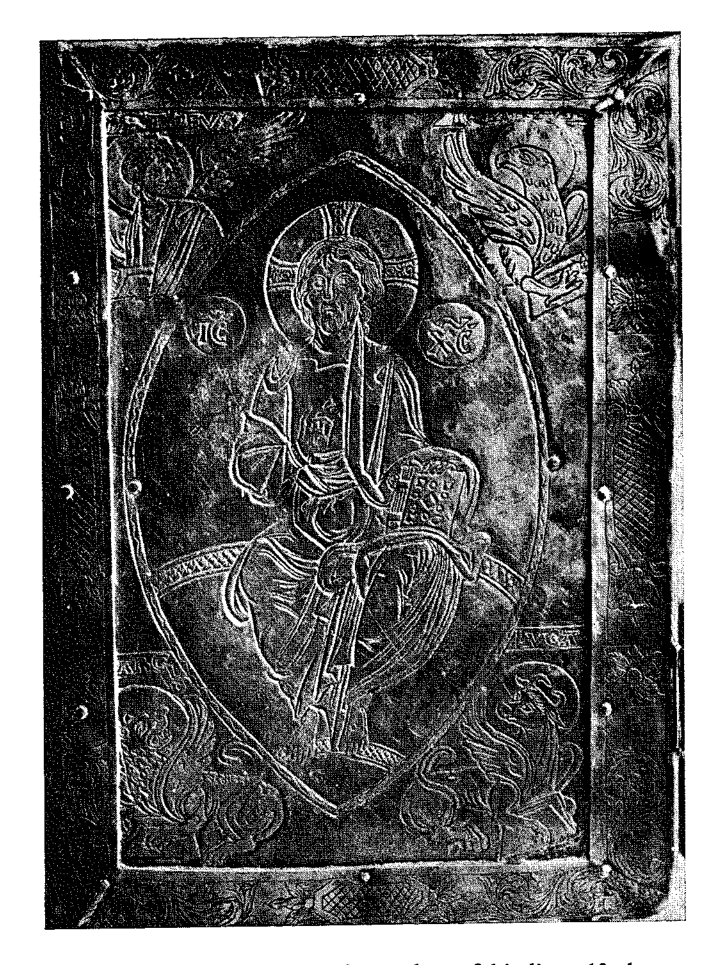


Fig. 3. The Split Gospel book, front plate of binding. 13 th century.



Fig. 4. The Split Gospel book, back plate of binding. 13 th century.

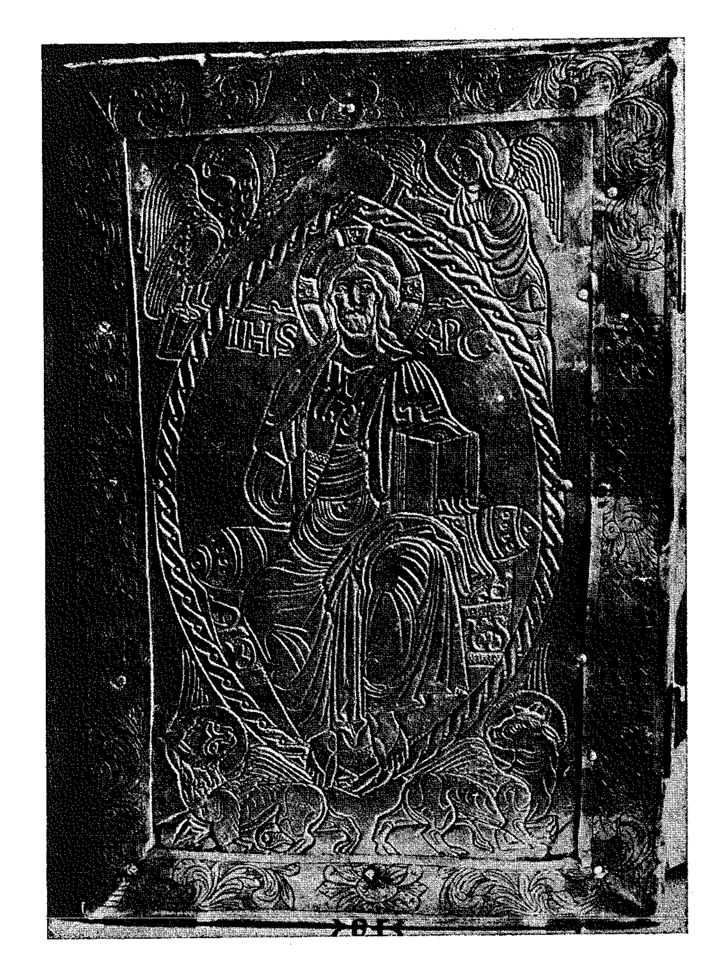


Fig. 5. The Split Missal. Front plate of binding. 13 th century.



Fig. 6. The Split Missal. Back plate of binding. 13 th century.

RADMILA POLENAKOVIĆ-STEJIĆ, Skopje

UNE RARE DÉCOUVERTE DU MOYEN-ÂGE FAITE DANS LE VILLAGE DE GORNO ORIZARI, PRÈS DE KOČANI, EN MACÉDOINE

Dans le village de Gorno Orizari qui se trouve près de Kočani, à l'endroit appelé Krušarski Rid, localité Crkvište, ont été découvertes plusieurs tombes médievales. A côté d'une de ces tombes on a trouvé les objets suivants:

1. Une paire de boucles d'oreilles dorées en forme de rayons;
2. Une paire de boucles d'oreilles d'or en forme demicirculaire, ornées d'une amethyste et de perles;
3. Une paire de boucles d'oreilles en filigrane d'or de forme circulaire;
4. Un reliquaire-diptique;
5. Une coupe au pied élancé posé sur une base circulaire.

D'après le travail élaboré des objets et leurs fins ornements de filigrane, on pourrait supposer qu'il s'agit des bijoux appartenant à quelque famille seigneuriale qui régnait dans cette région de Macédoine. Il est connu que cette région de la Macédoine appartenait au XIVe siècle — l'époque qui marque le travail des objets, surtout des boucles d'oreilles — à la dynastie des Dejanović[1] et que les fils du chef de la famille Dejan, les princes Jovan Dragaš et Konstantin, avaient reçu en héritage les parties de la région du prince Oliver[2]. On peut donc supposer que ces bijoux appartenaient à quelque femme, membre de ces familles nobles.

Les boucles d'oreilles en forme de rayons sont faites en argent doré. D'après leur travail elles sont très semblables aux boucles d'oreilles découvertes à Markova Varoš près de Prilep, que Mme Mirjana Ćorović-Ljubinković[3] a décrites dans son étude: »La trouvaille de Markova Varoš, près de Prilep«.

---

[1] *Сшаноје Сшанојевић*, Народна енциклопедија, I, 572—573.
[2] *Ibid.*, III, 183—184.
[3] *Мирјана Ћоровић-Љубинковић*, Налаз из Маркове Вароши код Прилепа, Музеји, 2, 1949, Београд, 102—113.

En raprochant ces deux paires de boucles d'oreilles, je pense qu'on peut dater aussi les boucles d'oreilles de Gorno Orizari du XIVe siècle.

Les boucles d'oreilles sont composées de deux parties: le premier de forme circulaire occupe la partie centrale des boucles d'oreilles. Cette partie est ornée d'un aigle stylisé bordé d'un fil tordu. Le corps de l'aigle est orné en outre de filigrane et de pierres demi-précieuses. Autour de l'aigle, sur un fond circulaire, est représentée une sorte de dragon à gueule ouverte. Son corps se termine à l'autre extrémité de la face circulaire par la tête d'un autre dragon aigalement à la gueule ouverte.

La deuxième partie est composé de troncs de cônes qui s'étendent en rayons vers le premier plan où ils se joignent. Ce plan se compose de 4 divisions chacune ayant 5 petits troncs de cônes et 3 divisions ayant un tronc de cônes plus grand. Certains cônes se terminent par une pièce de verre oval de couleur opale. Les boucles d'oreilles sont lourdes 65 gr. (phot. 1,2) sont ornées de petits cercles en filigrane.

Ce type de boucles d'oreilles, dont j'ai fixé la date au XIVe siècle par analogie à la trouvaille de Markova Varoš, près de Prilep, se trouve dans plusieurs endroits de la Péninsule Balkanique mais avec petites différences dans le travail.

Pour la première fois on en a trouvé une paire en Bulgarie à Dragiševo, près de Trnovo, en 1913[4], ensuite dans une tombe à Kačanik[5], puis à Markova Varoš, près de Prilep[6] et enfin dans le village de Gorno Orizari, près de Kočani.

Ce type de boucles d'oreilles apparaît sur les fresques des églises et des monastères du Moyen-Age, sur les portraits de reines, de princesses et de femmes des donateurs de monastères. On voit des boucles d'oreilles du même type, en forme de rayons, à Lesnovo, sur le portrait de Marie-Anne, la femme, du prince Oliver, ainsi qu'à Bela Crkva[7], sur le portrait de la fille de župan Brajan, puis sur le portrait de la femme d'un fondateur à Donja Kamenica près de Knjaževac[8], sur le portrait de la princesse Milica à Ljubostinja et sur le portrait de la femme du donateur à Kalotino[9].

Ces boucles d'oreilles en forme de rayons étaient probablement en vogue dans la partie centrale de la Péninsule Balkanique[9a]

[4] *Богдан Филов*, Известия на българ. арх. др. III, 1913, 335—36, Софија и Старо българ. изкуство, Софија, 1924, 62, phot. 45.

[5] *Мирјана Ћоровић-Љубинковић*, Op. cit. 104.

[6] *Ђорђе Мано-Зиси*, Српски средњевековни накит и украс, Уметнички преглед, Београд, 1941, 22.

[7] *Мирјана Ћоровић-Љубинковић*, Op. cit. 104.

[8] *Ibid*. p. 107, phot. 6.

[9] *Јован Ковачевић*, Средњевековна ношња балканских Словена, Београд, 1953, 145, phot. 75—13, 14.

[9a] *Асен Василиев*, Ктиторски портрети (Portrait de donateurs). Издателство на Българската академија на науките, 1960, p. 42.

et ce qui est très important, presque toutes sont liées à une même époque definie[10] — XIVe siècle.

2. La deuxième paire de boucles d'oreilles est en or et a la forme demi-circulaire. Le demi-cercle est coupé dans la partie supérieure et recouvert d'une plaque lisse qui supporte un anneau et se ferme par une charnière. La partie extérieure est ornée d'un fil de filigrane en forme de rosace. Dans chaque rosace se trouve une petite perle. La face de la partie intérieure est ornée de deux rallonges d'or dont l'un a la forme de trapèze et l'autre-ovale.

Dans le creux des deux rallonges se trouvent des pierres demi-précieuses et des amethystes lilas qui ne sont qu'arrondies et polies.

Ces boucles d'oreilles sont creuses et leur poids est de 27 gr. d'or. (Phot. 3, 4).

Un exemplaire de boucles d'oreilles semblable à celle du type 2. est trouvée dans le village de Alešići, près de Sanski Most[11] (Bosnie) et on a suposé qu'il s'agit des boucles d'oreilles apportées de Serbie en Bosnie. Mme Čremošnikova relie l'époque ou on a apporté ces boucles d' oreilles en Bosnie avec l'arrivée des princesses serbes à la cour bosniaque, au cours du XIVe siècle.

3. D'après son travail précis, riche en ornements, les jolis filigranes fins, la troisième paire de boucles d'oreilles représente l'exemplaire le plus joli de la découverte. La forme de ces boucles d'oreilles est circulaire. Elles sont composées de deux (faces) circulaire liées par une bande. Leurs ornements sont très semblables à des boucles d'oreilles en forme de rayons. On retrouve la présence de l'aigle et du dragon à deux têtes qui se font face c'est-à-dire que même la queue du dragon se termine par une tête. L'aigle tient sa tête dressée au-dessus des gueules ouvertes du dragon.

Ces boucles d'oreilles sont ornées de petits anneaux de filigrane et de pierres demi-précieuses. Le corps du dragon est entouré de fil tordu et l'espace entre le corps du dragon est rémpli d'ornements floraux. Le poids des boucles d'oreilles est 83 gr. d'or.

Les boucles d'oreilles du même type apparaissent sur les fresques des églises et des monastères du moyen-âge, sur les portraits de reines, de princesses et de femmes des fondateurs de monastères. On peut voir ces boucles d'oreilles à Gračanica sur le portrait de la reine Simonida et à Bela Crkva Karanska sur le portrait des filles de župan Brajan. (Phot. No 5, 6).

Le même type de boucles d'oreilles circulaire se trouve assez souvent en Russie surtout à Kijev et ses environs.

4. Le quatrième objet de cette découverte est un reliquaire-diptyque doré à la forme carrée. Il est composé de deux feuilles

[10] *Мирјана Ћоровић-Љубинковић*, Op. cit. 106.

[11] *Irma Čremošnik*, Nalazi nakita u srednjevekovnoj zbirci Zemaljskog muzeja u Sarajevu, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu, N. S. VI, 1951, 257.

d'argent liées entre elles. Sur les feuilles se trouvent exécutées au repoussée les figures des saints-guerriers Théodor Stratelates et Théodor Tiron. Sur la deuxième partie du diptyque, qui est très fragmentée, sont représentées les figures de Saint Georges et de Saint Démétrius. Les saints guerriers sont representés en tenue guerrière, avec une bouclier dans une main et une lance dans l'autre. De même, les figures de St. Georges et de St. Démétrius sont représentées en tenue de guerre.

Il semble qu'on portait ce reliquaire-diptyque au cou. Sa taille est de 7 cm 5 à 6 cm 7 avec 4 mm d'épaisseur. (Phot. 7, 8).

L'apparition caractéristique du reliquaire d'argent doré, parmi les bijoux, a une analogie complète dans la trouvaille de Markova Varoš où on a trouvé avec les boucles d'oreilles la moitié d'un petit reliquaire d'argent sur lequel sont réprésentés troi saints guerriers.[12] Ce fait montre que des diptyque de ce genre faisaient partie du luxueux costume des seigneurs, bien qu'à proprement parler il ne fût pas considéré seulement comme bijou, mais avait plutôt une signification religieuse.

5. Le cinquième objet de cette découverte représente une coupe d'argent doré en forme d'écuelle plate qui repose sur un pied très haut, planté sur une base circulaire. Au milieu du pied (qui représente en même temps le manche de la coupe) se trouve un noeud avec des ornements en forme de fraises et de losanges (phot. No. 9). L'écuelle plate est mobile, faite séparément et fixé sur le pied.

La base de la coupe est circulaire ornée sur sa face de dix feuilles ovoïdes de forme convexe. Le pied sort de la base circulaire comme la tige du calice d'une fleur à dix pétales. Il est orné d'un noeud et de lanières tordues. Le noeud est orné de losange et de feuilles de chêne stylisées.

Sur la partie moyenne du pied on aperçoit quelque inscription illisible, presque effacée à la suite du long stationnement dans la terre.

L'écuelle même est plate, de forme circulaire aux bords légèrement relevés. Dans sa partie centrale est posé un médaillon circulaire dans lequel est gravé un lion à gueule ouverte et la griffe levée. Le fond du médaillon est remplie d'email noir. Toute la face de la coupe est divisée en dix ovoïdes concaves séparés les uns des autres par de points repoussés. La coupe pèse 540 gr. (Phot. No. 10).

Outre de la forme même dont nous n'avons aucune analogie dans notre pays, ce qui est caractéristique dans cette coupe extraordinaire, singulièrement élencée, c'est l'apparition du médaillon avec la représentation du lion au milieu, entouré de nielle.

On retrouve la même facture de décoration en technique de nielle et la même utilisation de médaillon dans la célèbre coupe

[12] *Мирјана Ћоровић-Љубинковић*, Op. cit. 103.

d'argent doré découverte à Stobi avec de l'argent du roi Vukašin, qui se trouve actuellement au Musée National de Belgrade.[13]

Il y a encore une coupe, du même genre, trouvée à Temska, qui a un médaillon au centre sur lequel on voit une panthère au lieu de lion. Elle est datée aussi du XIVe siècle.[14]

Il parait que cette manière de décoration avec utilisation d'un médaillon ajouté au centre du récipient, ait été de courte durée.

Il est très important de remarquer que les exemplaires conservés de ce genre de coupes, datent du XIVe siècle, le temps auquel appartient aussi les bijoux découverts à Gorno Orizari.

[13] *Јозо Петровић*, Српско средњевековно благо у Стобима, Уметнички преглед, № 4,5, Београд, 1940, 108—109.

[14] *Verena Han*, Une coupe d'argent de la Serbie medievale, Résumés des communication page 44—45, par XII Congrès international des études Byzantines, Ochrid, 1961.

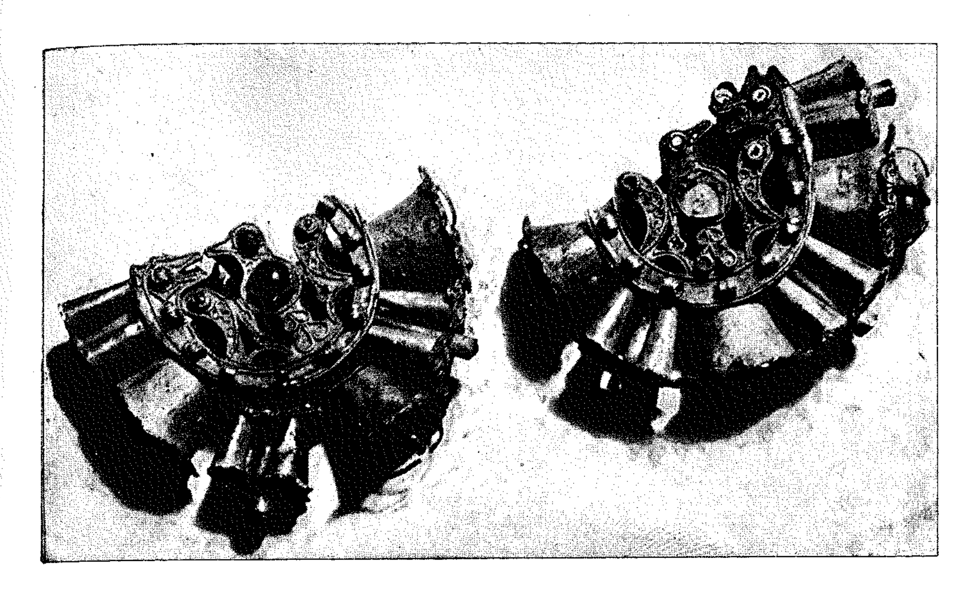


Fig. 1. Les boucles dorées en forme de rayons.

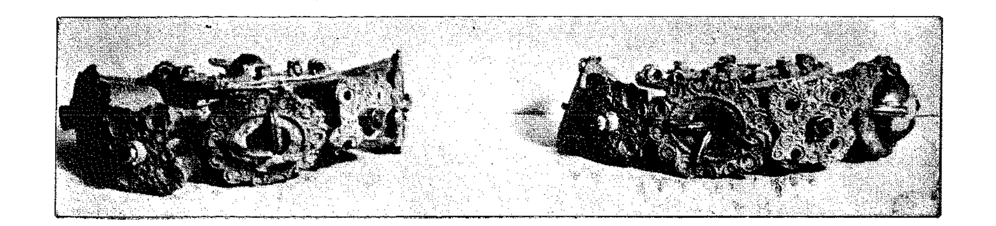


Fig. 2. Les détails des boucles d'oreilles en forme de rayons.

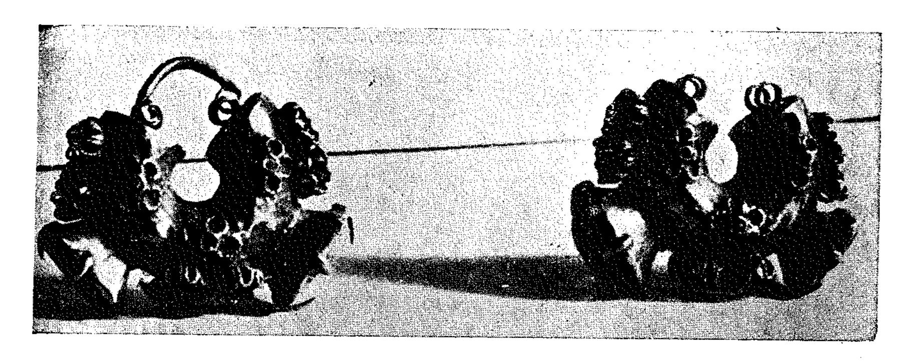


Fig. 3. Les boucles d'oreilles d'or en forme demi-circulaire ornées avec de perles, de pierres demi-précieuses et d'une améthyste.

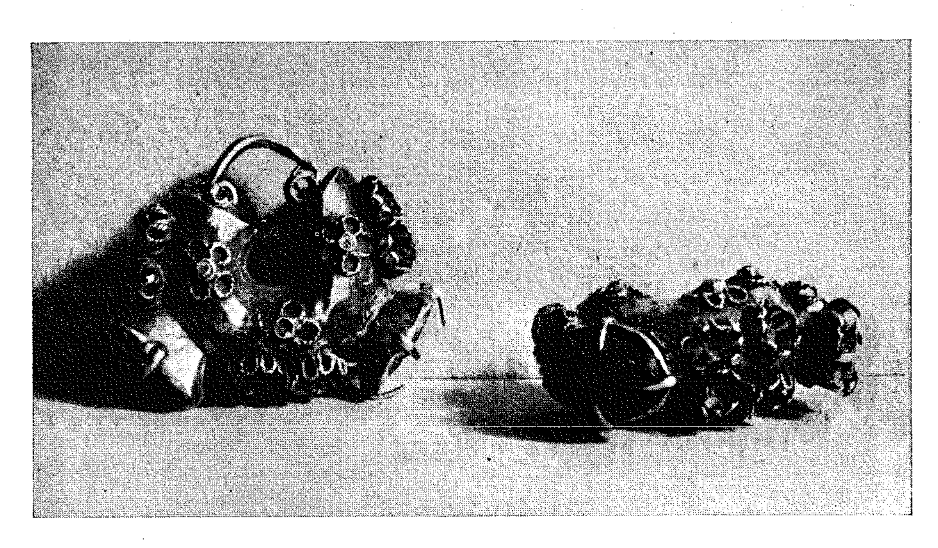


Fig. 4. Les mêmes boucles d'oreilles vues en face et de côté.

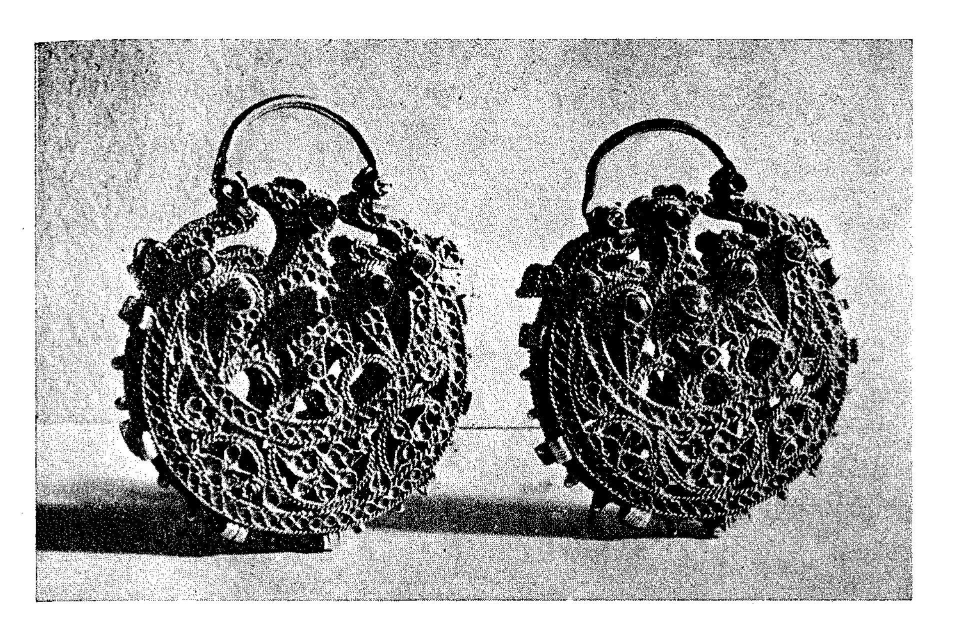


Fig. 5. Les boucles d'oreilles en or de forme circulaire.

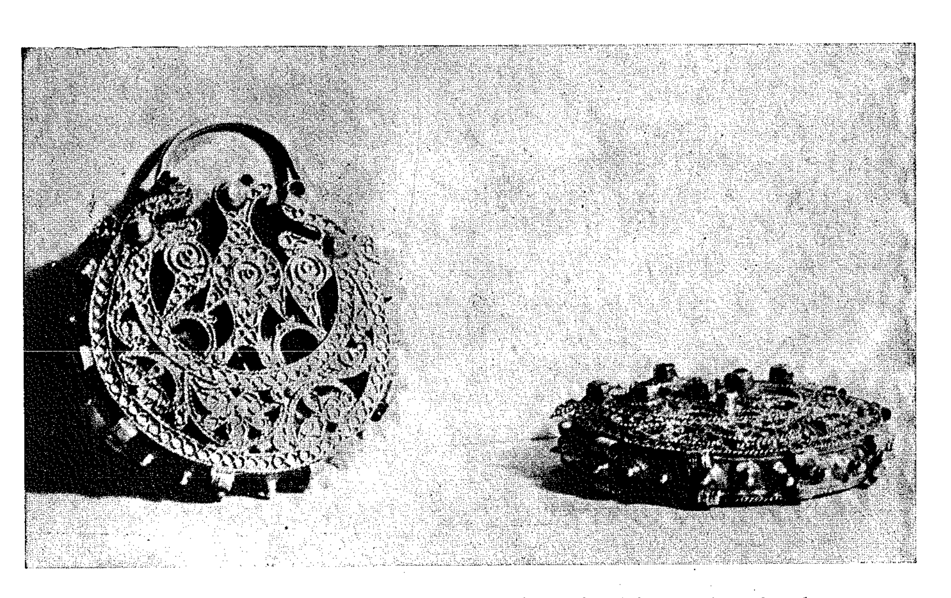


Fig 6. La partie arrière des boucles d'oreilles circulaires et leur bande.



Fig. 7. Le reliquaire-diptique avec les figures des Saints guerriers: St. Théodore Stratelats et Théodore Tiron. Sur l'autre partie se trouve la figure de St. Démétrius.



Fig. 8. Sur le côté de l'envers se trouvent les figures des Saints guerriers. Sur l'autre partie on voit la figure de Saint Georges.

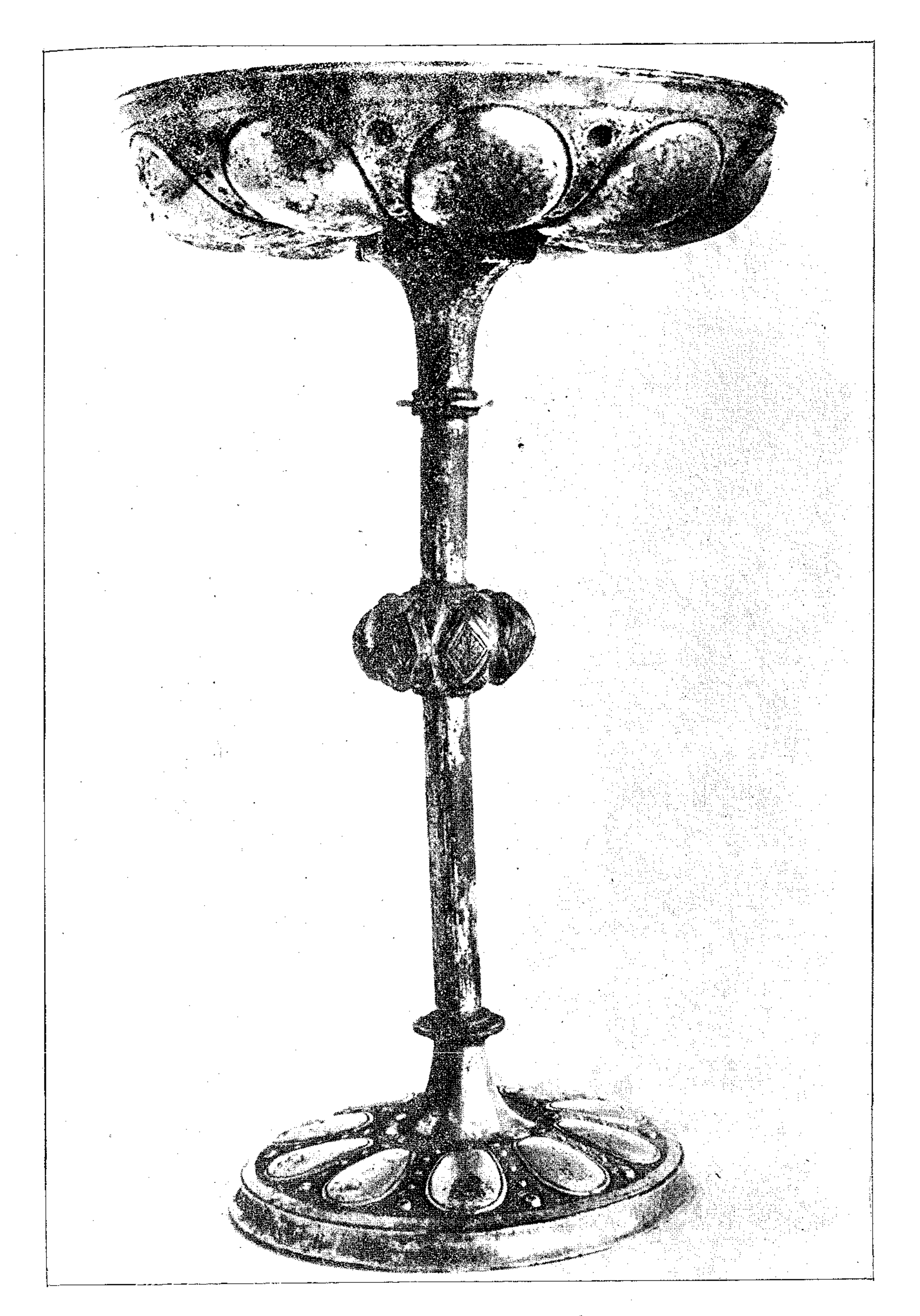


Fig. 9. La coupe d'argent doré.

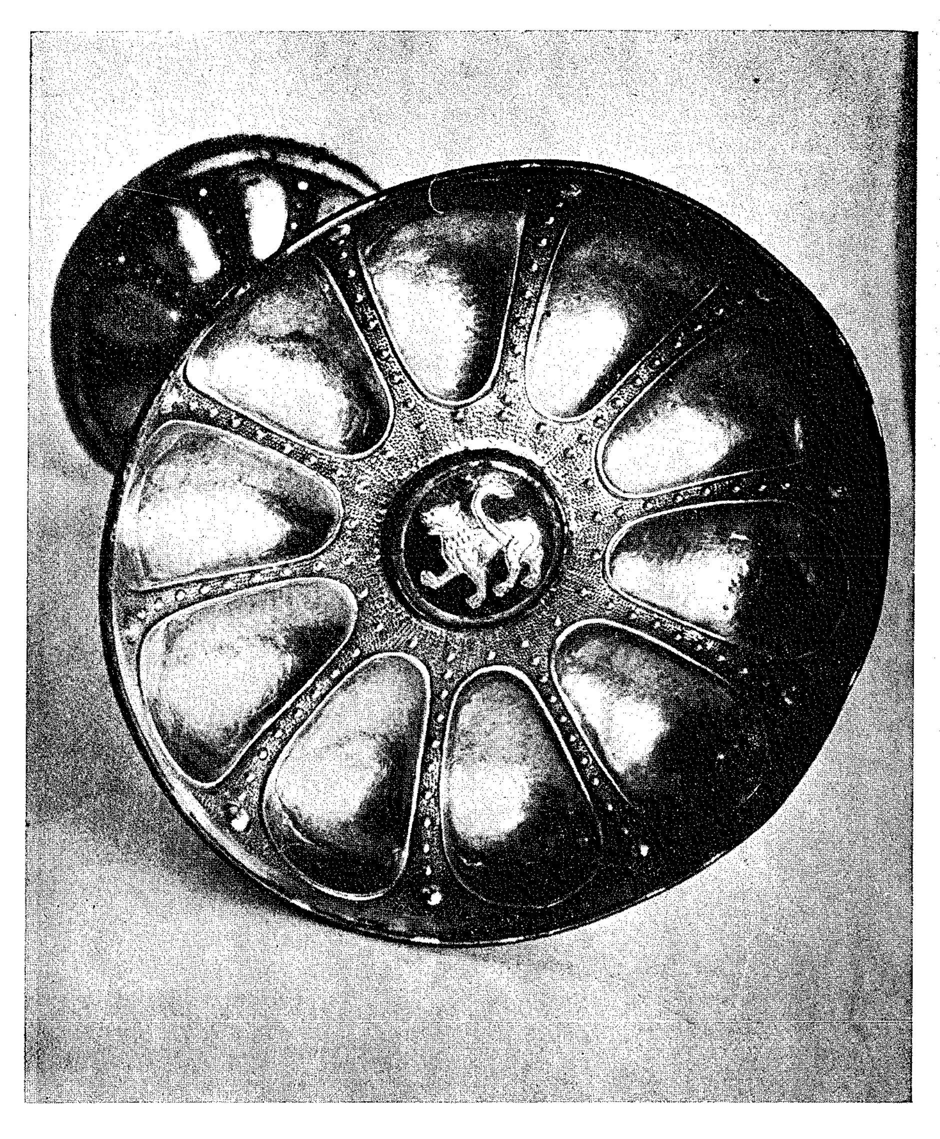


Fig. 10. La coupe d'argent doré — l'écuelle plate au centre de laquelle se trouve un médaillon.

BOJANA RADOJKOVIĆ, Beograd

UNE COLOMBE EUCHARISTIQUE DU TRESOR DE SAINT CLEMENT D'OHRIDE

Les récipients spéciaux pour la conservation du pain ou du vin pour l'eucharistie existaient déjà dans les premiers siècles de la chrétienté. L'eucharistie était gardée d'abord dans des boîtes spéciales — pixis — et c'est seulement à partir du IVe siècle qu'on mentionne le récipient en forme de colombe pour la conservation de l'eucharistie.[1]

La forme de colombe est adoptée de bonne heure pour les objets de culte. Dans les premiers siècles de la chrétienté, lorsque le simbolisme a été très développé, toute représentation par signes symboliques a été suivie d'une explication; on donnait de différents symboles à une même notion, ainsi qu'un même symbole avait de différentes significations. La colombe dans la chrétienté avait aussi de différentes significations et explications. Elle représentait le Christ, le Saint Esprit, l'âme de l'innocent, les apôtres, l'église.[2] Les récipients eucharistique en forme de colombe apparaissent d'abord en Orient et sont transmis ensuite à l'art occidental.[3] On les mentionne en argent et en or à partir du IVe siècle déjà. Une des mentions les plus importantes se trouve dans la vie de Saint Blaise où la colombe est mentionnée comme récipient pour la conservation de l'eucharistie.[4] Dans le testament de l'évêque Perpète (Testamentum Perpetiu Episcopi Turon. tom. 5. Specilegii Acheriani) on mentionne: »Alamario Presbyterio capsulam unam communem de serico: item Peristerum et Columbam argentaem ad repositorium... do, lego«.[5] Dans le Tabularium de S. Theofrède (VIII. s.) on mentionne: »columba in desuper altara aurea ubi Dominicum reponitur corpus in linteo mundo servandum«.[6] Dans les miracles de Saint Denys on mentionne aussi la colombe en or comme récipient de

---

[1] *J. Braun*, Das christliche Altargeräte, München 1932, 319.
[2] *L. Réau*, Iconographie de l'art chretien, I, Paris 1955, 80—81.
[3] *J. Braun*, o. c., 319.
[4] *Ibid.*, o. c., 319.
[5] *Du Cange*, Glossarium, II, 417—418.
[6] *Ibid.*, o. c., 417—418.

l'eucharistie.[7] Tous les exemplaires mentionnés signifient que la colombe eucharistique existait comme récipient avant l'an 1000 et qu'elle est d'abord apparu en Orient au IVe siècle, déjà, comme la preuve de la vie de Saint Blaise. On peut supposer que la colombe eucharistique, comme pixis, a été transmise de l'Orient, c'est à dire de Byzance, à l'Occident, et que les artisans occidentaux l'avaient adoptée, surtout les artisans des ateliers limousins. Ils ont continué de l'exécuter au courant du XIIe et du XIIIe siècle. L'origine du récipient en forme de colombe eucharistique doit être sans aucun doute recherchée à l'Orient et à Byzance.

La description d'Antoine de Novgorod (la fin du XIIe et le début du XIIIe) de l'intérieur de l'église S. Sophie à Constantinople confirme l'existence de la colombe eucharistique dans l'église orientale.[8] Antoine de Novgorod dit: »... Sur l'autel, au-dessus de la table d'autel, sous le catapétasme la couronne de Constantin est suspendue, et on y voit une croix et sous la croix une colombe en or...«[9] D'après la position de la colombe, on peut supposer qu'il s'agissait d'une colombe eucharistique. Dans le trésor de Saint Clément à Ohride on conserve une colombe eucharistique de la même période. C'est à dire que ces colombes eucharistiques se trouvaient aussi dans des églises du domaine de la civilisation byzantine.

Ce n'est pas par hasard que la forme de la colombe a été donnée aux récipients pour l'eucharistie. Dans les premiers siècles de la chrétienté, quand le symbolisme était très développé, on attribuait à la colombe comme nous l'avons déjà dit plus haut, de différentes significations et explications. La colombe où l'on conservait l'eucharistie décrite par Antoine de Novgorod, represente en vérité le Saint Esprit. Par une telle représentation symbolique, c'est à dire par la relation du Saint Esprit et du Christ, qui est représenté dans l'eucharistie par le pain et par le vin, on donne une seule signification et un caractère mystique à l'eucharistie.

La colombe eucharistique conserve dans le trésor de Saint Clément d'Ohride montre au premier coup d'oeil qu'elle a été faite dans une des plus fameuses orféyreries de l'époque à Limoges en France. La colombe est en cuivre (12,5×20), doré, exécuté d'une manière naturaliste. La forme de colombe est parfaitement imitée, les plumes du cou, du dos et du ventre sont surtout trés réalistiques, tandis que les plumes des ailes sont plus stylisées. Les couleurs de l'émail sont: bleu-lapis, bleu-lavande, gris, rouge, turquoise, metal doré. Sur le dos de la colombe se trouve une ouverture ovale, où l'on conservait l'element de l'eucharistie. De tous les exemplaires connus de colombe eucharistique, celui du trésor du Dôme à

[7] *Ibid.*, o. c., 417—418.
[8] Путешествіе новг. архіеп. Антонія въ Царьградъ, Санкт-Петербург 1872, col. 73. *Du Cange*, Constantinople christ. libr. III, n. LXI et LXIX 53—56.
[9] Путешествіе, o. c., 73.

Salzbourg[10], date du XIIe siècle, lui ressemble le plus et à celui d'Ohride. De exemplaires semblables se trouvent à Amsterdam[11], Washington[12], Hanover et Hambourg[13], tandis que la colombe mentionnée diffère de la colombe eucharistique du Musée Cluny[14] et du celui de Bologne[15].

La colombe eucharistique d'Ohride correspond tout à fait aux colombes eucharistiques de la même période faites à Limoges; et elle n'est pas le seul exemplaire du travail des artisans limousins conserves dans nos régions.

La colombe eucharistique d'Ohrid, d'après la façon de son exécution, l'arrangement des plumes l'emploi des émaux, ressemble le plus comme nous avons souligné déjà à la colombe de Salzbourg qui date du XIIe siècle.[16] Cependant J. Barun[17] date la même colombe au XIIIe siècle. D'après les exemplaires de colombes eucharistiques recueillit par MM Gauthier[18] la colombe de Salzbourg ainsi que celle d'Ohrid ne peuvent dater que du XIIIe siècle, et encore seulement de sa deuxième moitié. La colombe eucharistique d'Amsterdam est de la même époque;[19] la colombe de la Galerie Nationale de Washington est de pareille date aussi.[20] L'hypothèse que la colombe d'Ohrid est faite après 1227 est confirmée par la petite serrure à côté de l'ouverture ovale pour la conservation de l'eucharistie. Au concile de Lateran de 1215 il est ordonée que l'eucharistie doive être gardée en sécurité.[12] Le synode de Trier de l'an 1227 ordonne que l'eucharistie doit être gardée sous clé.[22] Comme la serrure se trouvait déjà sur la colombe d'Ohrid, on peut supposer qu'elle a été exécutée seulement lorsque les décisions du synode de Trier ont commencé à être respectées. De cette façon la colombe eucharistique d'Ohrid pourrait dater de la deuxième moitié du XIIIe siècle.

Il est intéressant de souligner que les colombes eucharistiques étaient exécutées en France, d'où elles etaient exportées dans d'autres régions d'Europe.

M. Gauthier dans son étude parle en détail des influences orientales et byzantines qui apparaissaient sur l'émail limousin.[23] Il

[10] Eucharistia, Deutsche eucharistische Kunst, München 1960, Kat. Nr. 110.
[11] Album - Meisterwerke, Rijksmuseum, Amsterdam, Nr. 248.
[12] *E. O. Christensen*, Objects of Medieval Art, Washington 1952, 17.
[13] *J. Braun*, o. c., 319.
[14] *M. M. Gauthier*, Emaux limousins, champlevés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, Paris 1950, 54.
[15] *J. Braun*, o. c., 319.
[16] Eucharistia, Kat. Nr. 110.
[17] *J. Braun*, o. c., 319.
[18] *M. M. Gauthier*, o. c., 54.
[19] Rijksmuseum, Kat. Nr. 248.
[20] *O. Christensen*, o. c., 17.
[21] Sauer, Lexikon für Theologie und Kirche, IX, 1003—1005.
[22] *Sauer*, o. c., 1003—1005.
[23] *M. M. Gauthier*, Les décors vermiculés dans les emaux champlevés limousins et méridionaux, Cahiers de civilisation médiévale X—XII s. 3, 1958.

confirme la vieille thèse de Max Creutz que l'émail limousin a, plus que toutes les autres branches de l'orfévrerie occidentale, subi des influences orientales, surtout celle arrivées d'Espagne, de Sicile et de l'Italie Méridionale.[24] L'apparition de la colombe eucharistique dans les ateliers mêmes que travaillaient l'émail de Limoges parle en faveur d'une possibilité de plus c'est à dire que les artisans limousins avaient adopté de l'orfévrerie et de la céramique orientales la forme de colombe et qu'ils l'avaient appliquées pour les récipients contenant l'eucharistie.

La colombe eucharistique d'Ohrid, le seul exemplaire conservé chez nous, démontre qu'elle avait été apportée de France. Si on se rappelle les oeuvres d'émailleurs byzantins, et surtout le travail coûteux pour l'exécution de bijoux avec l'émail byzantin en forme d'oiseau, si on se rappelle aussi les oeuvres antérieures des orfévreries orientales: égyptienne et iranienne, on peut supposer que les colombes précieuses, au-dessus de l'autel représentant le Saint Esprit, comme celle de Saint Sophie à Constantinople, étaient l'oeuvre d'artisans byzantins, et qu'on a cessé de les exécuter avec le temps. Leur forme a été adoptée par les orfévres limousins qui continuaient à les exécuter en France. De France les colombes eucharistiques sont importées dans les régions de culture byzantine, et c'est là que l'on conservait l'eucharistie, même dans les églises qui, comme celle d'Ohrid, étaient directement sous l'influence de Byzance. Dans l'échange des influences de l'Orient à l'Occident, ainsi que de l'Occident à l'Orient, le rôle important a été joué par les travaux d'orfévrerie dont la plupart avaient subi quelques modifications dues au milieu. De même que l'émail occidental avait son origine dans l'émail byzantin on peut supposer aussi que cet objet, fait dans l'émail limousin, a subi les influences byzantines et qu'il a pris la forme d'après les colombes byzantines qui n'étaient pas nécessairement en cuivre mais en or, très précieuses, telles que les décrivait Antoine de Novgorod.

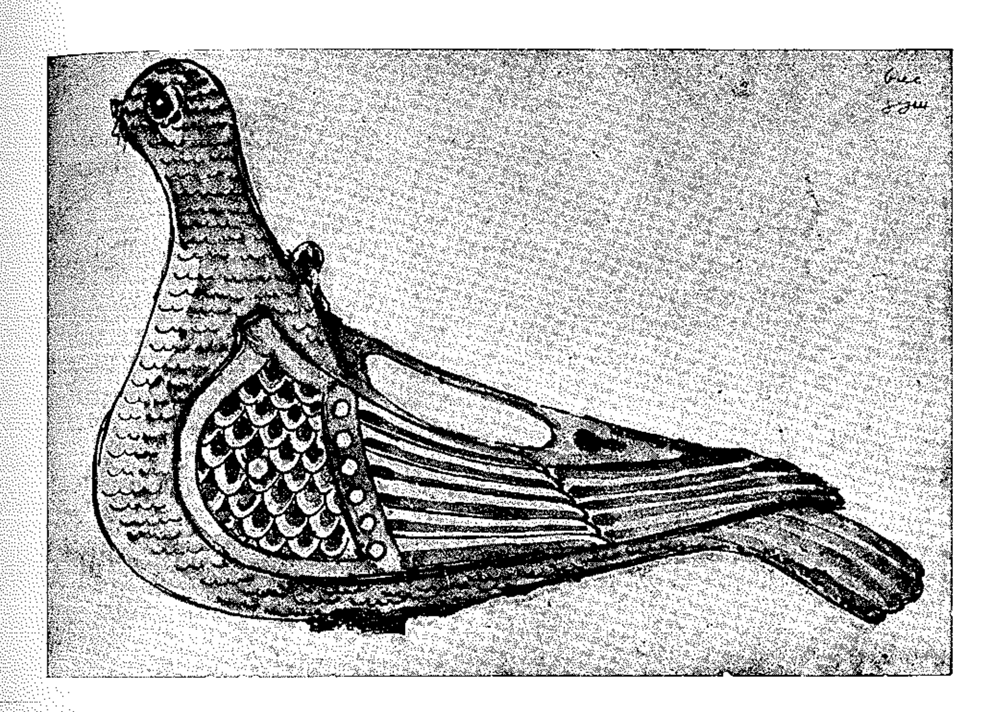
En tout cas il faut établir avec beaucoup de réserve et par de nouvelles recherches comment la forme de la colombe eucharistique a pénétré dans l'orfévrerie limousine et comment elle a été adopté par les artisans limousins.

La colombe eucharistique d'Ohrid appartenait auparavant au trésor du S. Clément à Ohrid, mais elle se trouve aujourd'hui au Musée National d'Ohrid. La question se pose dans quelle église elle a été auparavant; c'est à dire si elle appartenait à l'inventaire de l'église Notre-Dame de Periblepte, aujourd'hui Saint Clément, ou si elle a été apportée de la Sainte Sophie d'Ohrid.

Il est difficile aujourd'hui d'établir ce fait, mais on peut supposer que la colombe eucharistique appartenait à l'église Sainte Sophie d'Ohrid. L'église-cathédrale, avec l'iconostase, le trône épiscopal et le ciborium, était décorée probablement à l'intérieur de la même manière que l'église S. Sophie de Constantinople. Si, à l'époque d'Antoine de Novgorod, la couronne de Constantin contetant la colombe suspendue au-dessus de l'autel existait encore toujours l'aspect intérieur de la S. Sophie d'Ohrid aurait pu rappeler la décoration intérieure de l'église de Constantinople. Lorsque l'église de S. Sophie d'Ohrid a été transformée en mosquée, après l'an 1466, la majeure partie de son inventaire a été transportée à l'église Notre-Dame de Periblepte; le futur Saint Clément. Le fait que la colombe eucharistique d'Ohrid n'est pas un objet trouvé par hasard, mais qu'elle faisait partie du mobilier d'une église d'Ohrid, est confirmé par l'existence d'une colombe eucharistique à Constantinople, à la Sainte Sophie, comme le confirme Antoine de Novgorod.

[24] *M. Creutz,* Kunstgeschichte der edelen Metalle, Stuttgart 1909, 176—84.

La communication fut suivie des remarques de M. *G. Agnello.*



Colombe Eucharistique du tresor de Saint Clement d'Ohrid

PAUL SPECK, Bonn

EIN HEILIGENBILDERZYKLUS IM STUDIOS-KLOSTER UM DAS JAHR 800

In der zweiten Hälfte des 9. Jahrhs wird ein neuer Typus der Innendekoration byzantinischer Kirchen greifbar. Dieser Typus ist bekannt durch ἐκφράσεις von Kirchen, und zwar handelt es sich um die in ihrer Identifizierung umstrittene Νέα aus der 10. Homilie des Photios[1], die Kirche des Klosters Καυλέας beschrieben im 28. λόγος Leos des Weisen[2], und die Kirche, die von einem magister Stylianos gestiftet wurde, ebenfalls von Kaiser Leo beschrieben.[3] Auch der Χρυσοτρίκλινος des Kaiserpalastes stammt aus derselben Zeit und gehört dem gleichen Dekorationstypus an.[4] Dieser setzt sich — vereinfachend gesprochen — zusammen aus Christus in der Kuppel, Maria in der Apsis und einem Zyklus von Heiligenbildern an den Wänden, meist unter Verzicht auf erzählende Darstellungen.[5]

Des weiteren ist beachtenswert, dass im Zusammenhang mit diesem Dekorationstypus stets der Topos vom οὐρανὸς ἐπίγειος[6]

---

[1] ed. *Laourdas*, Saloniki 1960, S. 99—104, = PG 102, 564C—573D; vgl. dazu *A. Grabar*, L'iconoclasme byzantin, dossier archéologique, Paris 1957, S. 184 (Identifikation mit der Παναγία τῶν Ὁδηγῶν); *R. J. H. Jenkins* und *C. A. Mango*, The Tenth Homily of Photius, Dumbarton Oaks Papers 9—10, 1956, S. 125—140 (Identifikation mit der Παναγία τοῦ Φάρου).

[2] ed. *Hieromon.* Akakios, Athen 1868, S. 243—248 (mir unzugänglich); vgl. dazu *A. Frolow*, Deux Églises Byzantines, Études Byzantines 3, 1945, S. 43—91, bes. S. 45—49; *A. Grabar*, o. l., S. 186.

[3] λόγος 34, ed. *Hieromon.* Akakios, S. 274—280; dazu *A. Frolow*, o. l., S. 49—55; *Grabar* o. l., S. 186.

[4] Anthol. Palat. I, 106; dazu *A. Grabar*, o. l., S. 185; *S. der Nersessian*, Le décor des églises du IX[e] siècle, Actes du VI[e] Congr. Int. des Étud. Byz., Bd. 2, Paris 1951, S. 315—320, bes. S. 317; *R. J. H. Jenkins — C. A. Mango*, o. l., S. 140.

[5] Vgl. *A. Grabar*, o. l., S. 237; *Frolow*, o. l., S. 52f; ferner *R. J. H. Jenkins — C. A. Mango*, o. l., S. 140 + Anm. 106 (schon vor 879 wieder Evangeliendarstellungen in der Παναγία τῆς Πηγῆς nach Anthol. Palat. I, 107—117).

[6] Die Formulierung so bei Pseudo-Germanus, PG 98, 384B13 (Ἐκκλησία ἐστὶν ἐπίγειος οὐρανός); die lateinische Übersetzung des Anastasius bibliothecarius (ed. *Pétridès*, Revue de l'Orient Chrétien 10, 1905, S. 309, Z. 24: Item ecclesia est terrenum caelum) datiert diesen Passus mit Sicherheit ins 9. Jahrh. (vgl. *Pétridès*, o. l., S. 295).

auftaucht, und zwar sowohl auf das Kirchengebäude bezogen, als auch in ganz besonderem Masse auf die Darstellungen in der Kirche, die die Gegebenheiten des Himmels wiederspiegeln sollen.[7] Ich erinnere an Formulierungen des Photios: Die Kirche ist ein ἄλλος οὐρανὸς ... ἐπὶ γῆς[8]; man geht in sie ὡς εἰς αὐτὸν γὰρ τὸν οὐρανόν.[9]

Von diesem Dekorationstypus soll hier nur der Zyklus von Heiligenbildern interessieren. Die Voraussetzungen für sein Entstehen sind gegeben durch das Auftauchen von zusammenhanglosen Einzelikonen an den Kirchenwänden (z. B. in S. Maria Antiqua in Rom oder in S. Demetrius in Saloniki)[10]; doch herrscht über den zeitlichen Ursprung einer irgendwiegearteten systematischen Anordnung solcher Bilder noch Unklarheit[11]. Nach den Untersuchungen von A. Grabar ist es als sicher anzunehmen, dass sich dieser Typus nicht im Bereich der offiziellen Hofkunst entwickelt hat, sondern in dem der Kirche entstanden ist.[12] Ferner neigt man dazu, diesen Dekorationstypus, also auch den Heiligenzyklus, für älter als die oben genannten nachikonoklastischen Belege zu halten[13], besonders auch in der Annahme, dass die Zeit unmittelbar nach der endgültigen Restauration des Bilderkultes nur vor-oder zwischenikonoklastische Modelle nachgebildet hat[14].

In diesem Zusammenhang können nun einige Hinweise aus den Epigrammen des Theodoros Studites[15] aufschlussreich sein. Die Epigramme Nr. 61—84 haben alle Heilige zum Thema[16], sie gehören, wie eine eingehende Stilanalyse zeigt[17], als Zyklus zusammen, und schliesslich lässt es sich wahrscheinlich machen, dass sie alle als Beischriften zu Bildern gedient haben. Epigramm Nr.

[7] Zu diesem Topos vgl. *A. Grabar*, o. l., S. 234f; ders., Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI[e] siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien, Cahiers Archéologiques 2, 1947, S. 59f; *S. der Nersessian*, o. l., S. 318; *A. Frolow*, o. l., S. 71 + Anm. 100.

[8] ed. *Laourdas*, S. 104, Z, 23, = PG 102, 573 C 12.

[9] ed. *Laourdas*, S. 101, Z. 18, = PG 102, 569 A 4.

[10] Dazu ausführlich *E. Kitzinger*, Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, Berichte zum XI. Int. Byz.-Kongr., München 1958, S. 42 und 49; vgl. auch *A. Grabar*, o. l., S. 77—91; *A. Frolow*, o. l., S. 73.

[11] Zur späteren Ausprägung dieses Typs vgl. auch *O. Demus*, Byzantine Mosaic Decoration, London 1948, S. 26ff („The Choir of Saints").

[12] *A. Grabar*, o. l., passim, bes. S. 172f und 238f.

[13] *A. Grabar*, o. l., S. 238f; ders., La peinture byzantine, Genf 1953, S. 26; *S. der Nersessian*, o. l., S. 320; anders (neu nach dem Bilderstreit) *E. Giordani*, Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem, Jahrb. d. öster. byz. Ges. 1, 1951, S. 103.

[14] Vgl. *Ch. Ihm*, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 4, Wiesbaden 1960, S. 109—112.

[15] PG 99, 1780—1812.

[16] Z. B. Basileios, Gregor v. Nyssa, Epiphanios, Chrysostomos, Pachomios, Arsenios, etc.

[17] Manche Behauptungen dieses Aufsatzes kann ich hier nicht beweisen, sondern muß auf meine demnächst erscheinende kommentierte Ausgabe der Epigramme des Theodoros Studites verweisen, worin ich auf alle hier offen gelassenen Fragen in extenso eingehen werde.

62[18] spricht in Vers 2 (ὁρῶν σε γραπτόν) ausdrücklich von bildlicher Darstellung, und auf Grund der engsten stilistischen Zusammengehörigkeit dieses mit den restlichen Epigrammen ist auch für diese etwas Entsprechendes anzunehmen[19]. Die Möglichkeit aber, von diesen Epigrammen als nur rhetorischen Werken ohne realen Hintergrund zu sprechen, wird aus vielen Gründen unwahrscheinlich, besonders auch dadurch, dass auch sonst Epigramme als Beischriften zu Bildern gedient haben, z. T. solche mit ganz verwandtem Inhalt und Form zu den unsrigen.[20] Somit darf man mit Sicher-

[18] LXII: Εἰς τὸν ἅγιον Ἰωάννην, τὸν θεολόγον.
Βροντῆς τὸν υἱόν, ἀγραπὴν τὴν τοῦ Λόγου,
ὁρῶν σε γραπτὸν φωτιοῦμαι τοὺς νόας.
Σὺ γάρ προσάψας πυρσὸν ἀφθάστων λόγων
φθάνεις λῦσαι τὸν κόσμον ἐκ σκότους πλάνης.

Zur Textgestaltung vgl. einstweilen auch die Ausgabe von *A. Garzya*, Theodori Studitae Epigrammata, Ἐπετ, Ἑταιρ. Βυζ. Σπουδ. 28, 1958, S. 11—64.

[19] Dazu gibt es möglicherweise noch einen indirekten Beweis. Der Titel von Nr. 80 lautet in der überlieferten Form: Εἰς τὸν ἅγιον Δαλμάτον.

Die Verse 1 und 2 aber: Ἐξ ἡλίου τις αὐγάσας ἀστὴρ μέγας/λάμπεις σὺν αὐτῷ παμφαεῖς εὐπραξίας, sind m. E. nur verständlich unter der Annahme, daß in ihnen auf den hl. Isaakios, den Lehrer des Dalmatos, angespielt ist: Von der Sonne Isaakios erhielst du wie ein Stern dein Licht und erstrahlst mit ihr.... Deshalb möchte ich für den ursprünglichen Titel folgenden halten: Εἰς τὸν ἅγιον Δαλμάτον, τὸν τοῦ ἁγίου Ἰσαακίου μαθητήν, v. s. Für die endgültige Evidenz nun, daß es sich bei allen Epigrammen um Beischriften zu Bildern handelt, wäre es sehr schön, wenn man eindeutig nachweisen könnte, daß die Verstümmelung der Überschrift bei der Sammlung dieser Epigramme für die Edition eingetreten ist. Dazu folgende Überlegung: Verstümmelung von Titeln (die meist nachweislich nicht von Theodor, sondern von dem Redaktor der Sammlung stammen, vgl. Anm. 17, auch zu dem folgenden) gibt es in den Epigrammen auch sonst. Doch liegt an den anderen Stellen stets ein paläographischer Grund vor, der in unserem Fall aber nicht zu finden ist. Also ist wohl die Vermutung berechtigt, daß die Verstümmelung des Titels von Nr. 80 (der ursprünglich dann als Titel des zu dem Epigramm gehörenden Bildes zu verstehen ist) eingetreten ist bei der Sammlung der inschriftlichen Epigramme (solche gibt es viele bei Theodor, vgl. *K. Krumbacher*, Gesch. byz. Lit., [2] 1897, S. 714 + Anm. 2) für die Edition durch den Redaktor. Das aber wäre ein weiterer Beweis für die Tatsache, daß unsere Epigramme ursprünglich alle Inschriften waren. Doch glaube ich, daß schon allein der Hinweis in Nr. 62,2 in Verbindung mit der engen stilistischen Zusammengehörigkeit als Beweis ausreichen kann dafür, daß alle Epigramme Beischriften zu Bildern waren.

[20] Vgl. z. B. das vierzeilige jambische Epigramm unter dem Votivbild des hl. Demetrius mit Stiftern in der Demetriuskirche in Saloniki (bei *E. Kitzinger*, o. l., Abb. 1), abgedruckt — allerdings als Prosa — bei *A. Grabar*, o. l., S. 88; richtig als Epigramm bei *Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin*, Les monuments chrétiens de Salonique, Paris 1918, S. 107. — Nicht zufällig gilt gerade die Demetriuskirche als unmittelbarer Vorläufer des von uns behandelten Dekorationszyklus. Auch das ist, wenn nicht ein Beweis für die Tatsache, so doch für die Möglichkeit, daß unsere Epigramme Beischriften zu Bildern waren. Übrigens, wenn sie es nicht waren, muß doch auch der nur rhetorischen Abfassung ein realer Hintergrund vorgelegen haben. Das aber würde unsere weiteren Ausführungen nur unwesentlich ändern. Außerdem bin ich von der Existenz als Beischriften überzeugt und finde keinen hinreichenden Grund zu der Annahme, daß unsere Epigramme k e i n e Beischriften zu Bildern waren, zumal gerade Theodor zwecklose Spielereien fern lagen. Er ist in allem in erster Linie Vater und Lehrer seiner Mönche, und er hat nicht für ein Lesepublikum geschrieben, sondern für seine Mönche in Versform gepredigt. Und welche Weise ist besser, damit die Mönche seine Epigramme zur Kenntnis nehmen und beherzigen, als die inschriftliche Anbringung?

heit voraussetzen, dass unsere Epigramme als Beischriften zu Wandbildern gedient haben.[21]

Datieren lassen sich die Epigramme um das Jahr 800. Dafür spricht besonders Nr. 61: Εἰς τὸν Πρόδρομον. Johannes der Täufer ist Patron des Klosters Studiu, und das Epigramm in dieser exponierten Stellung im Zyklus ist nur sinnvoll, wenn es nach dem Umzug Theodors von Sakkudion nach Studiu, also nach 798[22], entstanden ist. Auch Nr. 84 auf den hl. Dios, den Theodor offensichtlich für den ersten Klostergründer in der Hauptstadt hielt[23], deutet auf Konstantinopel als Entstehungsort. Die erste Periode von Theodors Schaffen wird ebenfalls nahegelegt durch die vielen thematischen und stilistischen Gemeinsamkeiten[24] dieser Epigramme mit den Hymnen Theodors und seinem Grossen Katechesen, die beide in Sakkudion und in der Anfangszeit in Studiu entstanden sind[25], während sich z. B. in den sicher nach 821 entstandenen Kleinen Katechesen[26] keinerlei Gemeinsamkeiten mit unseren Epigrammen finden. So wird man nicht fehlgehen, die Entstehung der Epigramme um das Jahr 800 anzusetzen.

Aber — Epigramm Nr. 61[27] fällt eindeutig aus dem Rahmen: in ihm als einzigem redet ein Bild von sich selbst, Vers 3 hat bildertheologischen Inhalt und in Vers 4 taucht gar der Ausdruck αἱρετιζόντων auf. Muss man also für dieses Epigramm annehmen, dass es nicht zum Zyklus gehört? — und dass es erst nach 815, dem erneuten Ausbruch des Bilderstreites, geschrieben wurde? Ich glaube nicht, denn die eindeutig nach 815 entstandenen bildertheologischen Epigramme Nr. 30—34 sind von diesem völlig verschieden, so dass Nr. 61 wohl nicht mit diesen gleichzeitig ist. Eher bietet sich folgende Überlegung an: Ein Bild des Prodromos in

[21] Von Wandbildern aber abzusehen und an tragbare Ikonen zu denken, verbietet sich wegen der aus Epigramm Nr. 90 (s. unten Anm. 38) sicher abzuleitenden Wandbilder, und auch aus dem Grund, weil es m. E. unwahrscheinlich ist, daß die Kirche in Studiu etwa nur ornamental ausgeschmückt war; vgl. auch Anm. 51.

[22] Zu diesem Umzug zuletzt *J. Leroy*, La Réforme Studite, Orient. Christ. Anal. 153, Rom 1958, S. 201—207.

[23] Das ergibt sich aus Vers 3 und 4 des Epigramms LXXXIV:

Εἰς τὸν ὅσιον Δῖον.
Ταῖς λαμπρότησι τῶν θεαυγῶν σου τρόπων
ἐκ τῆς ἑῴας φαιδρὸς ἀσιὴρ ἐκθέεις·
καὶ φωτίσας ἄριστα τὴν Βυζαντίδα
πρῶτος μοναστῶν ποιμνιαρχεῖς ἀξίως.

[24] Vgl. Anm. 15.

[25] Zur Entstehungszeit der Großen Katechesen vgl. *J. Leroy*, o. l., S. 186, Anm. 43, u. ö..

[26] Zur Datierung vgl. *J. Leroy*, Les petites catéchèses de S. Théodore Studite, Le Muséon 71, 1958, S. 353f.

[27] LXI: Εἰς τὸν Πρόδρομον.
Εἰκὼν ὑπάρχω τοῦ σεβαστοῦ Προδρόμου,
καὶ τοὺς πόθῳ με προσκυνοῦντας ἀξίως,
ὡς εἰς ἐκεῖνον τὴν τιμὴν ποιουμένους,
σόους φυλάττω αἱρετιζόντων πλάνης.

Studiu[28] war sicher bei den ersten ikonoklastischen Wirren zerstört worden[29]. Theodor aber lässt es nach seinem Einzug in Studiu wiederherstellen[30] und erinnert sich dabei an die αἱρετίζοντες, die er dann auch in dem Epigramm erwähnt. Auch dass Nr. 61 zum Zyklus gehört, ist trotz der abweichenden From als sicher anzunehmen; denn der Redaktor der Epigramme, der unsere im besonderen wahrscheinlich von den Inschriften für die Edition gesammelt hat[31], ist in der Gruppierung von zusammengehörenden Epigrammen immer sehr zuverlässig[32]. Es bleibt jedoch die stilistische Besonderheit der Ich-Rede, die dieses Epigramm von den übrigen auszeichnet.

Ferner: Das zweite Epigramm des Zyklus, Nr. 62[33], ist auf Johannes den Evangelisten. Dieser aber ist Patron des Klosters Sakkudion, wo Theodor mit seinem Onkel Platon die ersten Jahre seines Mönchtums verbrachte. Nach Ausweis der Viten[34] erbaut er in den Anfangsjahren seines Aufenthalts in Sakkudion, jedenfalls vor seiner Priesterweihe im Jahre 789 oder 790[35], eine Kirche zu Ehren des Johannes, und das Dedikationsepigramm für diese Kirche ist uns in der Sammlung der Epigramme als Nr. 90 erhalten.[36] Aus diesem Epigramm aber ergeben sich für diese Kirche zwei wichtige Tatsachen: Einmal ist sie sicher, wie das τετρακάμαρον der Überschrift anzeigt, eine Art Kreuzgewölbebau gewesen, also dem Gebäudetyp der Kreuzkuppelkirche nahe verwandt, und man weiss, dass gerade diese für die Innendekoration, die uns hier angeht, wie geschaffen ist.[37] Zweitens aber taucht in Vers 3—4 der Topos des οὐρανὸς ἐπίγειος in seiner reinen, nur auf die Innendekoration bezogenen Form auf.[37a] Diese beiden Tatsachen aber las-

[28] Votivbilder von Titelheiligen einer Kirche zu Theodors Zeit wohl schon allgemein, vgl. *E. Kitzinger*, o. l., passim, bes. S. 43; *A. Grabar*, o. l., S. 176 + Anm. 5.

[29] Zu Bilderzerstörungen vgl. *A. Grabar*, o. l., S. 166.

[30] Eine Restauration dieser Zeit ist möglicherweise die Koimesiskirche in Nikaia, vgl. unten Anm. 48; zu einer sicheren Restauration dieser Zwischenzeit vgl. *A. Grabar*, o. l., S. 310, Nr. 5.

[31] Vgl. oben Anm. 19.

[32] Vgl. oben Anm. 17.

[33] Vgl. oben Anm. 18.

[34] Vgl. z. B. die sogenannte Vita B, PG 99, 244 B.

[35] Zum Datum *A. Dobroklonskij*, Преп. Θеодоръ, исповѣдникъ и игуменъ студийсий, Bd. I, Odessa 1913, S. 341.

[36] XC: Εἰς τὸ τετρακάμαρον.
Θαυμαστὸν ὤφθης ἔργον ὡραῖον πάνυ.
Ὡς ἐμφύχῳ δὲ προσλέλεγμαί σοι, νεώς.
φέρεις γὰρ ἔνδον εἰκόνων θεωρίαν
ἄρρητον ὄψιν τῶν ἄνω θεαμάτων.
Αὐτὸν δέχοιο, τῶν ἀποστόλων κλέος·
Εὐαγγελιστὰ παμμάκαρ, Θεόλογε,
καὶ τοῖς πόθῳ σοι τοῦτον ἐξηγερκόσιν
χάριν παράσχου καὶ λύσιν τῶν πταισμάτων.

[37] Vgl. *O. Demus*, o. l., S. 12 und 16.

[37a] Auch die Vita B, l. l., spricht anläßlich des Neubaus von einem οὐρανότυπον σχῆμα, bezieht den Topos aber auf das Gebäude.

sen den Schluss zu, dass die Johanneskirche in Sakkudion irgendwie in der Art unseres Dekorationstypus ausgeschmückt war.[38] Allerdings berichten die Viten an den entsprechenden Stellen[39] nichts dergleichen, sondern erwähnen nur stets die wunderbare Gestaltung des Fussbodens. Doch ist dies, wie A. Frolow gezeigt hat[40], ein literarischer Topos, der nichts zu den wirklichen Gegebenheiten beiträgt, sicher aber auch nicht Darstellungen an den Wänden und in den Gewölben ausschliesst.

In Zusammenhang aber mit den Epigrammen Nr. 61—84, der abweichenden Form von Nr. 61 und der Tatsache, dass das zweite Epigramm des Zyklus auf Johannes den Evangelisten ist, kann man vielleicht folgenden Schluss ziehen. In Sakkudion hat Theodor einen Bilderzyklus mit beigeschriebenen Epigrammen verwirklicht, wobei der Evangelist in exponierter Stellung auftauchte. Nach dem Umzug nun nach Studiu liess Theodor daselbst den Zyklus wiederholen, bzw. zu seiner heutigen Gestalt erweitern (so z. B. vermutlich um Nr. 84 auf den hl. Dios) und knüpfte dabei an ein schon vorhandenes, von ihm nur restauriertes Bild des Prodromos an. So würden sich die Abweichungen von Nr. 61 genügend erklären.

Soweit das, was sich aus den Epigrammen ergibt.

Ich bin im übrigen sicher, dass der Bilderzyklus in der Kirche des Studios-Klosters war, wenn auch die mittelalterlichen Augenzeugen[41] nicht bringen, was über Allgemeinheiten hinaus-

[38] Die Tatsache aber, daß in Sakkudion sicher Darstellungen an der Wand gemeint sind (die Kirche hat ἔνδον εἰκόνων θεωρίαν, und das kann man wohl nur so interpretieren), läßt auch von hier den Schluß zu, daß mit unseren Epigrammen Beischriften zu Wandbildern und nicht zu tragbaren Ikonen gemeint sind, vgl. oben Anm. 21.

[39] Vgl. Anm. 34.

[40] o. l., S. 46, Anm. 12 bis und S. 55—58.

[41] S. diese bei *R. Janin*, La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I, 3, Paris 1953, S. 453f. Einzig drei Epigramme des Johannes Geometres (Cramer IV, 306,9 — 307,33; = PG 106, 942B — 944B) können nähere Hinweise geben, wenn wirklich alle drei auf die Studioskirche sind. Das zweite und dritte haben nämlich keinen Titel, und man kann nur aus dem Zusammenhang mit dem ersten schließen, daß die Kirche des Klosters Studiu gemeint ist. Dieses wird von dem zweiten ohne weiteres vorausgesetzt von *Dübner-Cougny*, Anthol. Palat. III, III, 299 (vgl. Annotatio critica zu III, 300 auf S. 383), und auch *R. Janin*, o. l., S. 454, nimmt von allen dreien an, daß in ihnen die Studioskirche angedichtet ist. Gegen diese Auffassung spricht nur der Begriff σφαῖρα in 307,10, denn die Kirche hat als Basilika (vgl. Anm. 42) keine Kuppel gehabt. Doch kann hier der Dichter auch die Apsis (oder das Gewölbe?) gemeint haben, wenn er sagt (307, 9—10): ἢ σφαῖραν αὐτὴν τοῦ πόλου ποθεῖς βλέπειν, τεῖνον τὸ ὄμμα· τμῆμα δὲ σφαίρας βλέπε. Er führt hiermit eigentlich nur den Topos des οὐρανὸς ἐπίγειος weiter aus, auf den er auch schon vorher (306, 20—25) angespielt hat und nachher (307, 27—30) noch anspielt; wie dieser auch in dem ersten Epigramm (306, 11) und überhaupt auch in anderen Epigrammen öfters auftaucht (z. B. 319, 13; = PG 106, 954A und 330, 10—13; = PG 106, 963B). Wenn aber wirklich das dritte Epigramm die Studioskirche im Auge hat, ergibt sich aus ihm, daß in dieser Kirche dargestellt waren Christus (307,20), Maria (307, 21), Seraphim und Cherubim (307, 24—25) und ἄλλα φρικτὰ λέγειν καὶ βλέπειν (307, 26 — Heilige?, s. u.). Sicher ist ebenfalls, daß ein Großteil der Innendekoration nichtfigürliche Darstellungen waren; denn nach vielen Beschreibungen (z. B. 307,5: τῶν γραπτῶν τὸ κάλλος; 307,6 λειμῶνα γραπτόν) folgt

geht, und wenn auch der Bau als Basilika[42] nicht gerade die übliche Bauform für die Aufnahme eines solchen Zyklus war. Ferner möchte ich annehmen, dass die Darstellungen ganzfigurig waren und nicht etwa Medaillons. Doch gibt es für all dies keine Beweise, auch nicht für die Art der Darstellungen, noch für die Anordnung des Zyklus. Z. B. können die Epigramme einfach die Reihenfolge der Bilder im Umlauf um die Kirche wiedergeben, so dass also Prodromos und Dios jeweils rechts und links vorne waren. Doch ist auch jede andere Anordnung denkbar. Unsicher bleibt auch die Lage der Bilder (am Oberteil der Wand[43]?), die Frage, ob sie in Grösse, Ausstattung etc. alle gleich waren[44], und schliesslich die Lage der Epigramme zu den Bildern (ob unter ihnen oder umlaufend). Gesichert ist einzig die Existenz eines Bilderzyklus in Studiu und einer entsprechenden Ausschmückung der Kirche in Sakkudion.[44a]

Das aber erlaubt schon einige — teilweise allerdings sehr hypothetische — Schlussfolgerungen. Wenn Grabar[45] zu dem Schluss kommt, dass die künstlerische Aktivität in der Zwischenzeit des Ikonoklasmus in Byzanz[46] gering war, und wenn er sogar

erst in der zweiten Hälfte des Gedichts (307, 19) die Aufforderung: καὶ τὸν νοητὸν κόσμον ἐν τύπῳ βλέπε, und erst darauf sind Christus, Maria etc. erwähnt. Daraus kann man zunächst schließen, daß mit ἄλλα φρικτά... möglicherweise Heilige gemeint sind, denn innerhalb der üblichen Dekorationsschemen ist das wohl das nächstliegende. Zweitens aber ergibt sich aus der Tatsache der nichtfigürlichen Darstellungen (wie überhaupt aus dem archäologischen Befund, vgl. *R. Janin*, o. l., S. 454: l'édifice n'a pas subi de modifications essentielles), daß der Heiligenzyklus eine spätere Zutat (eben von Theodor) war und nicht unbedingt in der Gesamtdekoration eine entscheidende Stelle einnahm (s. auch Anm. 43).

[42] Plan bei *P. Verzone*, in Enciclopedia Universale dell'Arte, Bd. 2, 1958, col. 633; Abb. ebenda, Abb. 365.

[43] Die Wände bis zu 3/4 Höhe marmorverkleidet in der Νέα des Photios (vgl. The Homilies of Photius, tranl. by *C. Mango*, Cambridge Mass. 1958, S. 181 — Einleitung zur 10. Homilie) und den nach Kaiser Leo bekannten Kirchen (Frolow, o. l., S. 55).

[44] D. h., ob die Idee des Zyklus, der in den so einheitlichen Epigrammen zum Ausdruck kommt, auch in der künstlerischen Gestaltung und Ausführung der dazugehörenden Bilder einen Ausdruck gefunden hat. — Als einziges der Epigramme führt Nr. LXIV: Εἰς τὸν ἅγιον Ζαχαρίαν.

Σὺ τῶν προφητῶν τὸν μέγιστον αὐγάσας
θεοῦ προφήτης χρηματίζεις καὶ θύτης·
καρπὸν δὲ θεῖον προσφέρων τῷ Δεσπότῃ
θύῃ μαχαίρᾳ πρὸ τραπέζης Κυρίου,

zu der Vermutung, daß u. U. erzählende Darstellungen mit den Epigrammen gemeint sind, d. h. im besonderen, daß (nach Vers 3 und 4) der Tod des Zacharias vor dem Altar dargestellt ist. Doch stimmt das kaum. Auch das Epigramm auf den hl. Demetrius (vgl. oben Anm. 20) spricht von seinem Sieg über die Barbaren und der Errettung der Stadt, dabei ist er jedoch in Ruhehaltung dargestellt.

[44a] Die Frage, ob man weitere Dekorationselemente (Darstellungen Christi und der Mutter Gottes) nach den Epigrammen 35ff der Kirchen in Sakkudion oder Studiu feststellen kann, muß offen bleiben, vgl. auch Anm. 41. Andere Epigramme (z. B. Nr. 42: Εἰς τὸ κιβούριον τοῦ Προδρόμου) gehören sicher nach Studiu, vgl. Anm. 17.

[45] o. l., S. 172f.

[46] In den Randgebieten des Imperiums gab es (Grabar, o. l., S. 169) natürlich künstlerische Aktivität und Kirchenausschmückungen, s. auch Anm. 51.

behauptet[47], dass in dieser Zeit keine bildliche Ausschmückung von Kirchen stattfand, so ist diese Meinung zu korrigieren, d. h. auf die öffentlichen Kirchenbauten einzuschränken.[48] Man kann im Gegenteil sogar von einer nicht unbedeutenden künstlerischen Aktivität in der Zwischenzeit[49] sprechen und zwar in Mönchskreisen. Davon wird natürlich Grabars Hauptthese[50] der Zurückhaltung der offiziellen Kunst keineswegs berührt, sondern im Gegenteil bestätigt; denn man kann nun mit Sicherheit annehmen, dass die anfangs erwähnten öffentlichen Kirchenbauten der Zeit nach dem Ikonoklasmus auf Vorbilder zurückgriffen, die in Klosterkreisen schon vorher ausgebildet waren, während die offizielle Kunst mit ihrer Adaption bis in die zweite Hälfte des 9. Jahrhs zögerte.[51]

Zum Abschluss noch eine Frage: Wie kommt Theodor zu einem solchen Dekorationstypus? Bei seiner allgemeinen Reformtätigkeit und seinem unbestreitbar sehr grossen Einfluss auf die spätere Entwicklung in Byzanz[52] ist es nicht von vorneherein abzulehnen, dass es sich dabei um eine eigene Idee handelt. Doch steht dem entgegen, dass schon in den Jahren 817—821, der Regierungszeit des Papstes Paskal I., in der Kirche S. Zeno in Rom ein entsprechender Dekorationstypus verwirklicht ist.[53] So muss man vielleicht vermuten, dass diese Art der Ausschmückung schon älter ist als

[47] o. l., S. 192 (etwas einschränkend S. 172).

[48] Damit entfällt übrigens *Grabars* (o. l., S. 194) Hauptgrund einer Datierung der Wiederherstellung der Koimesiskirche in Nikaia in die Zeit nach dem Ikonoklasmus, vgl. auch Anm. 30.

[49] Z. B. sei bei der Seltenheit datierbarer Gewebe aus dieser Zeit (vgl. *Grabar*, o. l., S. 179f) hier nur auf zwei Stoffe mit ikonenartigen Darstellungen aufmerksam gemacht, die sich aus den Epigrammen 41 und 92 erschließen lassen. Des weiteren vgl. Anm. 17.

[50] o. l., S. 172f.

[51] Typisch ist dafür m. E. auch die Stelle aus dem III. Antirrheticus des Patriarchen Nikephoros (cap. 45; PG 100, 465), wo er, bei der Verteidigung der Bilder, keine Darstellungen an den Wänden erwähnt. Zwar scheint mir hier einerseits der Fall vorzuliegen, daß Nikephoros um der Argumentation willen auf solche Darstellungen eingeht, die der Vorstellungswelt der Ikonoklasten nahestanden, daß er also nicht unbedingt alle ihm bekannten Darstellungsarten erwähnt. Und doch scheint es auch zu stimmen (so *Grabar*, o. l., S. 177), daß er hier seine persönliche Vorstellung und eigene Erfahrung mit Darstellungen wiedergibt. Dann besagt aber die Stelle, daß Nikephoros keine Großdarstellungen an den Wänden (er erwähnt nur — 465A — κιγκλίσι, σωλέαις, κίοσι, πυλῶσιν und πρὸ τοῦ θείου θυσιαστηρίου als Orte von Darstellungen) gekannt hat. Er gibt also in etwa ein Bild der „offiziellen Hofkunst" seiner Zeit, die anders als die mönchische (und provinzielle, vgl. oben Anm 46) Kunst eher zurückhaltend ist. — Wenn auch gewisse Verwandtschaften zwischen unserem Dekorationstypus und dem der Altarschranken bestehen (*Kitzinger*, o. l., S. 42), so darf man zwar vermuten, daß solche Beziehungen auch bei Nikephoros ausgedrückt sind, in dem Sinn, daß eine Tendenz besteht (*Kitzinger*, l. l.) „to concentrate images in the focal area of ritual activity", verfehlt aber wäre der Schluß, etwa bei unseren Epigrammen an Darstellungen an der Altarschranke (um nicht von Ikonostase zu reden) zu denken, und zwar aus dem gleichen Grunde, aus dem ich auch tragbare Ikonen ausschließen möchte (vgl. oben Anm. 21).

[52] Vgl. z. B. *Leroy*, o. l. (Anm. 22), S. 212ff; *T. Minisci*, Riflessi studitani nel monachesimo Italo-Greco, Orient. Christ. Anal. 153, Rom 1958, S. 215-233.

[53] Vgl. *Grabar*, o. l., S. 238f; *Frolow*, o. l., S. 77.

Theodor[54], zumindest aber, dass sie sozugagen in der Luft lag, wenn auch eine Beeinflussung des Roms Paskals I. von dem zwischenikonoklastischen Byzanz her nicht auszuschliessen ist.[55]

Auffallend ist nämlich die Zusammensetzung des Zyklus bei Theodor. Während der Bilderzyklus in seiner späteren ausgeprägten Form[56] alle Heiligen (also auch Patriarchen, Propheten, Märtyrer, Kaiser und hl. Jungfrauen) umfasst[57], eben um ein vollständiges Bild des Himmels zu geben, finden sich bei Theodor nur Kirchenlehrer und Mönchsheilige, mit denen er sich auch sonst gern und oft beschäftigt hat.[58] Das lässt den Schluss zu, dass wir es bei Theodor mit einer Sonderform des Zyklus zu tun haben, der von Theodor speziell für seine Klosterkirche geschaffen wurde.[59] Die Frage ist nun, ob dies bei Theodor nur eine A u s w a h l ist aus einem bereits v o r h a n d e n e n Schema oder ob bei ihm sozusagen eine Vorform vorliegt, in welcher eben der Gedanke des οὐρανὸς ἐπίγειος noch nicht voll abgerundet ist. Immerhin bin ich geneigt, solange kein älteres Beispiel für einen vollständigeren Zyklus vorliegt, anzunehmen, dass wir es bei Theodor mit einer Vorstufe zu tun haben[60], die erst einen Teil der später kanonisch gewordenen Heiligentypen umfasst, einer Vorstufe, die sich aus noch ungeordneten Einzelbildern unter verschiedenen Aspekten[61] zu einem Zyklus von — ich möchte sagen — Theodors Lieblingsheiligen geordnet hat.[62] Und bei dieser Annahme wird man — so glaube ich — auch der in allem so sehr bedeutenden Persönlichkeit Theodors gerecht und hätte einen neuen Beweis für die zentrale Stellung des

[54] Zumal auch in Sakkudion ein Neubau vorlag. Wahrscheinlicher wäre das ganze als Entdeckung Theodors, wenn er in Studiu, ausgehend von der Restaurierung einer Ikone (Nr. 61), einen Zyklus von Bildern verwirklicht hätte. Aber in Sakkudion bin ich fast eher geneigt, an bereits vorhandene Vorbilder (in anderen Klöstern?) zu denken.

[55] Vgl. unten Anm. 63.

[56] Doch auch schon in S. Zeno in Rom, vgl. oben Anm. 53.

[57] Vgl. *Demus*, l. l. Anm. 11.

[58] Vgl. Anm. 17.

[59] Es ist einleuchtend, daß mit dieser unvollständigen Zahl von Heiligentypen der Gedanke des οὐρανὸς ἐπίγειος nicht in seiner ganzen Fülle zum Tragen kommt. Andrerseits aber ist gerade die Einschränkung auf Kirchenlehrer und Mönche typisch für Theodor, der dann „seinen" οὐρανός wohl nicht ausschließlich, aber doch hauptsächlich durch diese Heiligen repräsentiert sah. Obendrein ist bestimmt nicht nur der οὐρανὸς ἐπίγειος ausgedrückt, sondern man darf auch bei dem Zyklus Theodors didaktische Absichten (vgl. oben Anm. 20) nicht übersehen, die auch in dem Zyklus angelegt sein können (vgl. unten Anm. 62).

[60] Abzulehnen ist die Vermutung, daß auch die übrigen (wie ich es für Nr. 61 voraussetze) etwa Restaurierungen sind, daß also der ganze Zyklus, so wie er vorliegt, älter ist; denn gerade diese Heiligen sind so mit der Welt und dem Denken Theodors verbunden, daß die Zusammenstellung nur von ihm herrühren kann.

[61] Darunter auch der didaktische, vgl. Anm. 59.

[62] Es ist schließlich auch möglich, daß Sakkudion ganz nach dem (dann schon älteren) Prinzip des οὐρανὸς ἐπίγειος dekoriert war, während dieser Gedanke in Studiu zugunsten eines Zyklus von „Vorbildern" aufgegeben wurde, vielleicht in dem Gedanken der Gemeinschaft der Mönche mit ihren geistigen Vorfahren in der Kirche. Die Abweichungen von Nr. 61 müßten dann anders erklärt werden, vielleicht einfach aus der dichterischen Unergiebigkeit der Ich-Rede für alle Epigramme des Zyklus.

Studios-Klosters unter Theodors Leitung für die spätere Entwicklung in Byzanz.[63] Doch wird es schwerhalten, für alle diese an sich wohl wahrscheinlichen Hypothesen schlüssige Beweise zu finden.

*

Ein halbes Jahr nach dem Kongress in Ochrid hat A. Frolow auf dem IX. Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina einen Vortrag: La renaissance de l'art byzantin au IXe siècle et son origine, gehalten, der sich in etwa mit obigem Thema berührt. Da der Vortrag inzwischen veröffentlicht ist[64], sei es vergönnt, kurz dazu Stellung zu nehmen.

Frolows sehr beachtenswerte These ist die, dass die sogenannte Renaissance der byzantinischen Kunst in der zweiten Hälfte des 9. Jahrh. s ihre direkten Quellen in der Kunst der Ikonoklasten hat, und zwar was die künstlerisch-stilistische Ausprägung anbetrifft. Neben vielen stilistischen Argumenten wird von Frolow auch die Tatsache als Beweis Benützt, dass die zweite Epoche des Ikonoklasmus geistig sehr hochstehende Persönlichkeiten hervorgebracht hat, wie den Patriarchen Johannes Grammatikos. Wenn auch Frolow damit das sehr umstrittene Problem der geistigen Grundlagen der byzantinischen Renaissance überhaupt berührt[65], so kann doch gesagt werden, dass die zweite Epoche des Ikonoklasmus und auch die vorangehende Zwischenzeit keineswegs nur auf einem ziemlich niedrigen Niveau klassischer Grundbildung lebten[66], sondern dass sich der Nachweis führen lassen wird, dass besonders auch schon in der Zwischenzeit durchaus Werke entstanden

[63] Wenn ich hiermit als Hypothese vorschlage, daß eine zyklische Anordnung von Bildern zum erstenmal von Theodor verwirklicht wurde, so doch mit der Einschränkung, daß, wie gesagt, die ganze Entwicklung zu einer solchen Anordnung reif war. Nicht damit gesagt worden ist, daß Theodor der einzige ist, dem eine solche Idee kam. Jedenfalls aber ist der aus den Epigrammen nachweisbare Zyklus so typisch für Theodor, daß er für diesen kaum ein anderes Vorbild hatte. Doch kann man vor allem die römischen Entsprechungen (vgl. oben Anm. 53) eher auf gleichzeitige und gemeinsame Entwicklung als auf Beeinflussung deuten.

[64] IX. Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1962, S. 269—293.

[65] Erst kürzlich hat *J. Irigoin*, Survie et renouveau de la littérature antique à Constantinople (IXe siècle), Cahiers de Civilisation Médiévale 5, 1962, S. 287—302, gegen Thesen von. B. Hemmerdinger u. a. Stellung genommen und die Meinung vertreten, daß zwar stets eine gewisse klassische Bildung vorhanden war, daß man aber erst bei Leo dem Philosophen und Photios von den Begründern der Renaissance sprechen dürfe.

[66] Das wird auch von *Irigoin* (o. l., S. 291) zugestanden. — Für Theodor im besonderen gehören dazu einige epische Formen in der Sprache seiner Jamben (z. B. 19,5 Χριστοῖο) und ganz gelegentliche mythologische Anspielungen in seinem sonstigen Werk (vgl. Brief II, 162, PG 99, 1516B3: ὡς εἰς πῦρ Ἡφαίστου; Brief II, 176, ebd. 1545D12: καὶ ἔοικας τὸ τοῦ Ταντάλου παθεῖν; Brief II, 190, ebd. 1580A8: καὶ τίνες οἱ νεοφανεῖς δράκοντες Χαρυβδηδὸν καταπίνοντες ψυχάς — s. auch *Frolow*, o. l., S. 278, Anm. 46), nicht aber in den Epigrammen. Es ist dies einer der Gründe, weshalb ich Epigramm Nr. 96 (in elegischen Distichen und mit mehreren mythologischen Anspielungen) nicht wie *Irigoin* (o. l., S. 291), als Beweis für klassische Bildung Theodors in Anspruch nehmen möchte, sondern eher geneigt bin, es für unecht zu halten (zum Beweis vgl. oben Anm. 17).

sind, die einer Renaissance in ihren Anfängen gemäss sind[67], und zwar, was bisher nicht genügend gesehen wurde, nicht nur bei den Ikonoklasten, sondern auch bei den Bilderfreunden. So geht aus den Epigrammen des Theodoros, den man selbst natürlich nicht zum Humanisten stempeln kann[68], eindeutig hervor, dass er mit einem »Grammatikos« in Jamben korrespondiert hat[69] und dass er einen Bekannten wegen einer wohl jambischen Evangelienparaphrase beglückwünscht.[70] Ja sogar gewisse Züge in Theodors Werk sprechen für diese die Renaissance vorbereitende Einstellung. Das sind sowohl die leider verlorenen längeren jambischen Dichtungen Theodors[71] als auch besonders sein sehr bezeichnender Stolz auf die fehlerfreie Akrostichis in den Jamben, die er in Widerlegung ikonoklastischer Epigramme seiner Refutatio einfügte.[72]

So wird man zu dem Schluss kommen können, dass viele Elemente, die man als Vorbereitung für die Renaissance ansehen kann, in den geistigen Leistungen der zweiten Epoche des Bilderstreits und auch schon der Zwischenzeit liegen. Allerdings mussten erst die äusseren Bedingungen der zweiter Hälfte des 9. Jahrhs. (Ende des Bilderstreits; Sicherung der Grenzen gegen die Araber) hinzukommen, damit diese ersten Ansätze sich zur eigentlichen Renaissance ausbilden konnten. Dass für uns heute die meisten Werk dieser der Renaissance vorausgehenden Zeit verloren sind, ist bei dem Anteil der Bilderstürmer offensichtlich durch die spätere Ausmerzung ihrer künstlerischen und literarischen Äusserungen, und auch bei den Werken der Bilderfreunde ist es einleuchtend, dass sie teil-

[67] Damit soll nicht gesagt sein, daß die eigentliche Renaissance schon so früh anzusetzen ist. Dafür aber, was die Renaissance bereits an Grundlagen vorfand, sind sicher noch eingehende Untersuchungen notwendig, und erst dann wird man auch die Möglichkeit haben, zu definieren, worin die Renaissance sich von dem bereits Vorhandenen abhob.

[68] Sicher besteht folgende Äußerung *J. Leroys* (Saint Théodore Studite, Théologie de la vie monastique, Théologie Bd. 49, Lyon 1961, S. 428, Anm. 29) zu recht: Il y a chez Théodore et tous les anciens moines une sorte de complot du silence vis-à-vis de la culture et de l'humanisme. On aurait tort de voir dans le monastère de Stoudios une sorte d'académie littéraire. Dennoch muß man auch bei Theodor unterscheiden zwischen dem mönchischen Publikum, an das sich die Katechesen und größtenteils auch die Jamben richten, und dem Publukum der Briefe, in denen sich ja immerhin mythologische Anspielungen finden (vgl. Anm. 66). Ferner muß man unterscheiden zwischen der bewußten Tendenz eines Autors, die bei Theodor eher negativ war, und dem, was trotzdem an klassischer Bildung vorhanden war und zum Ausdruck kam.

[69] Vgl. Epigramm Nr. 123.

[70] Vgl. Epigramm Nr. 105d (nicht in PG 99; bei *Garzya* — s. oben Anm. 18 — Nr. 107, S. 54); der Text ist korrupt, läßt sich aber m. E. nur als Glückwunschepigramm auf eine Evangelienparaphrase verstehen; vgl. auch oben Anm. 17.

[71] Über diese handele ich in: Parerga zu den Epigrammen des Theodoros Studites, Ἑλληνικά 18, 1964, S. 30f und 42.

[72] Vgl. die Einleitung eines dieser Epigramme (PG 99, 437C): οὗ ἡ ἀκροστιχὶς ἡ διὰ μέσου ἀκριβῶς ἐπὶ πάντων τῶν στίχων, μήτε μὴν διατέμνουσα συλλαβήν; auch hierzu mehr in dem in der vorigen Anm. genannten Aufsatz, S. 33f.

weise durch die »besseren« der Folgezeit verdrängt wurden und teilweise durch die Wirren der zweiten Epoche des Bilderstreits nicht die für eine Erhaltung notwendige Verbreitung fanden, was z. B. für Theodors längere jambische Gedichte gelten mag.

Vorbehaltlich weiterer, dringend notwendiger Untersuchungen wird man einstweilen sagen dürfen, dass viele Einzelzüge der byzantinischen Renaissance ihre Quellen bereits in der vorausliegenden Zeit haben, und was die Kunst im besonderen anbetrifft, dass ihre stilistische Ausprägung, entsprechend Frolows These, aus der Kunst der Ikonoklasten stammt[73], während einzelne motivische Züge, wie wir oben nachgewiesen zu haben glauben, bereits in der Zwischenzeit angelegt waren.

La communication fut suivie des remarques de M. *O. Demus* et M. *Sv. Radojčić.*

[73] *Frolow* (o. l., S. 285) spricht von direkter Abhängigkeit der Kunst bei verschiedenen Themen.

STANČO STANČEV, Sofia

L'ARCHITECTURE MILITAIRE ET CIVILE DE PLISKA ET DE PRESLAV À LA LUMIÈRE DE NOUVELLES DONNÉES

La situation des différentes régions géographiques et administratives de Byzance pendant la période comprise entre la fin du VIe siècle et la seconde moitié de XIe était assez différente. Tandis que des villes telles que Naissus, Horreum, Margi, Singgidunum, Sirmium, Lychnidus, Scodra, Serdica, Philippopolis continuent d'exister même après le VIe siècle, beaucoup d'autres villes importantes, situées dans ces régions, avaient disparu. Aucune trace, écrite ou archéologique, ne nous permet de parler de cités antiques jadis florissantes, et cela pour des régions entières comme celle de la Mésie Inférieure. Les exemples de villes disparues sont innombrables. Ainsi, le long du limes du bas Danube ces villes cessèrent d'exister dès le début du VIIe siècle. Je citerai en passant Ratiaria[1], Oescus[2], Iatrus[3], Capidava[4], et Dinogetia.[5] Des villes telles qu'Abrittus[6], ou bien des forteresses commes celles que nous trouvons dans les parages du village actuel de Sadovetz[7] sur la rivière Vit sont des exemples typiques de villes de l'intérieur de la province. A l'emplacement de ces cités on a constaté la présence d'une population du VIe au XIe siècles et il a été prouvé d'une manière indubitable que la vie s'établissait sur les ruines mêmes des constructions romaines et byzantines. Mais il y avait presque toujours un hiatus d'un ou deux siècles. En ourte, la population établie sur les ruines des

[1] Matériaux des fouilles de 1961 non publiés.

[2] Les fouilles de 1947-1948 ont mis au jour sur l'emplacement de la ville romaine les restes d'une ville slavo-bulgare du VIII-Xe s. Matériaux non publiés.

[3] Résultats des fouilles de 1958-1960 non publiés.

[4] *Gr. Florescu, R. Florescu, P. Diaconu,* Capidava, Bucureşti 1958, p. 135 suiv.

[5] Gh. Stefan et collab. Săpăturile de la Garvan (Dinogetia). SCIV II, 1, 1951, p. 49; ib. III 1952, p. 410 suiv.; ib. IV 1-2, 1953, p. 268 suiv.; ib. V 1-2, 1954, p. 188.

[6] *Иванов Т.*, Новооткритият античен град Абрит при Разград. И Пр. XII - 1, 1956, p. 79-91. *С. Георгиева,* Средновековното селище над развалините на античния град Абритус. ИАИ, XXIV, 1961, p. 9 suiv.

[7] *Bersu G.,* A 6-th Century German Settlement of Foederati (Golemanovo kale near Sadowetz, Bulgaria). Antiquity XII 1938, p. 31 suiv.

antiques constructions était nouvelle, composée précisément de Slaves ou de Protobulgares. Il est de toute évidence que l'élément éthnique principal qui joue un rôle prépondérant dans le développement de la vie des terres centrales de la péninsule Balkanique était slave. Le lien qui rattache cette nouvelle population à l'héritage byzantin diffère suivant les régions. Chacune a assimilé différemment cet héritage. Au sud de l'Haemus, les Slaves pénétrèrent progressivement dans les grandes villes byzantines. Citons à ce propos Serdica, où dans un cadre urbain et architectural byzantin apparaît et s'impose de plus en plus un caractère slave, ou, en d'autres mots, bulgare.[8] Ces fouilles ont mis au jour des vestiges de la vie quotidienne bulgare dans et autour de ces ruines que nous pouvons rattacher à l'antique ville byzantine. Une couche archéologique épaisse seulement d'un demi mètre sépare le pavage de voies romaines du niveau de ces mêmes voies au Moyen Age. On y a trouvé des monnaies remontant à l'époque du roi bulgare Jean Alexandre (1331—1378).[9] Ceci ne prouverait-il pas que jusqu'à la moitié et même pendant la seconde moitié du XIVe siècle on a continué à se servir — du moins dans certains secteurs — des anciennes voies (rues) de Serdica en conservant la même disposition et direction?

Cependant la situation dans la région du bas Danube au nord de l'Haemus était totalement autre. Plus exactement dans le territoire de l'ancienne Mésie Inférieure. La population slave et protobulgare de cette région était établie sur des terres complètement dévastées où se dressaient les ruines d'édifices massifs de cités romaines, àlors qu'à d'autres endroits il n'en subsistait que des vestiges.

Les Slaves et les Protobulgares élevèrent leurs habitations soit auprès des ruines des antiques villages et des villes soit sur les ruines mêmes en profitant des avantages que présentait la situation géographique, et parfois même dans des lieux complètement nouveaux. Nous citerons comme exemple Oescus, ou Abrittus, où sur les quartiers détruits de la ville, s'élevaient les constructions bulgares du Moyen Age; Preslav, où des vestiges d'antiques stations furent découverts à proximité immédiate, à l'extérieur des murs d'enceinte de la ville médiévale[10]; Plisca — où dans l'enceinte fortifiée de 23 km² on n'a pu découvrir jusqu'à ce jour des traces de vie antérieure au VII—VIIIe s. C'est en vain qu'on a voulu présenter le centre de la ville de Plisca comme étant un héritage byzantin. Or ce sont d'autres facteurs qui jouèrent un rôle dans la création de ce centre non pas comme agglomération

[8] *М. Станчева,* Ранносредновековна керамика от София. Археология I 3-4, 1959, p. 61 suiv.

[9] Matériaux non publiés.

[10] *Ив. Дремсизова,* Проучване в м. „Аргатово" Преславско. Археология I 1-2, 1959, p. 74 suiv.

urbaine, mais comme camp fortifié. Dans les installations du Moyen Age formées à cet endroit il ne subsiste aucune trace d'édifices antiques ou byzantins.

L'architecture courante civile et militaire des Slaves et des Protobulgares dans la Mésie Inférieure et dans la Scythie Mineure, ainsi que dans les territoires transdanubiens, est simple et modeste comme en général chez les barbares, comparée à l'architecture monumentale byzantine de cette époque ou à l'architecture de la classe dirigeante de l'Etat bulgare au Moyen Age. Les habitations slaves et protobulgares étaient des édifices surélevés ou bien à demi sousterrains, construits principalement en bois.[11] Mais en même temps la population slavo-bulgare édifiait au VIIIe et au IXe siècles dans les lieux habités non fortifiés des constructions simples en pierre.[12] Cette architecture qui utilisait la pierre était très répandue à cette époque dans les steppes et dans les forêts de la vallée du bas Danube.

Les grands édifices militaires et civiles de l'aristocratie féodalisée du premier Empire bulgare occupent une place particulière dans l'architecture balkanique entre les VIIIe—Xe siècles. Quelques grandes inscriptions en langue grecque mentionnent très clairement et sans laisser subsister de doute la fièvre de construction existante à l'époque du khan bulgare Omurtag (814—832).[13] D'autre part, les fouilles de Plisca et de Preslav permirent d'établir avec certitude que ces nombreux édifices ne furent pas érigés seulement sous Omurtag, mais remontent au début du VIIIe siècle. Cette activité architecturale connut un grand essor pendant la seconde moitié du IXe et s'étend jusqu'au Xe s.

Les récentes données d'une importance toute particulière furent fournies par les fouilles[14] de l'»aul« (le camp fortifié du souverain), élevé par Omurtag sur la Tiča en 821, devenue célèbre par l'inscription de Čatalar (actuellement le village Tzar Krum) qui mérite une étude très attentive. Sans nous arrêter sur les détails, nous n'exposerons ici que les résultats les plus importants qui mettent en évidence et éclaircissent les problèmes de l'architecture monumentale de Pliska et de Preslav. Cette inscription est en langue grecque gravée sur une colonne haute de plus de 6 mètres. Fig. 1. En voici le contenu[15]:

[11] *Кр. Миятев,* Жилищната архитектура в България през IX и X в. ИАИ XXIII, София 1960, p. 5 suiv.

[12] Id. ib. p. 9 suiv.

[13] *В. Бешевлиев,* Първобългарски надписи. ГСУИФФ XXXI 1, София 1934, p. 42 suiv.

[14] *В. Антонова* и *Ц. Дремсизова,* Аулът на Омуртаг край с. Цар Крум, Коларовградско (проучвания през 1958 г.). Археология II 2, 1960, p. 28 suiv. *Ц. Драмсизова,* Проучване на аула на Омуртаг през 1959 г. Изследвания в памет на К. Шкорпил. София 1961, p. 111 suiv. *В. Антонова,* Нови проучвания в старобългарското укрепление при с. Цар Крум (Чаталар) през 1959 г. ib. p. 131 suiv.

[15] *В. Бешевлиев,* ib. 43.

»Le khan juvigi Omurtag, nommé par Dieu est le souverain de la terre sur laquelle il est né. Habitant dans le camps de Plisca il érigea un palais sur la rivière Tiča et y transporta son armée contre les Grecs et les Slaves. Il édifia très habilement un pont sur la Tiča en même temps que le palais où il plaça quatre colonnes surmontées de deux lions. Dieu fasse que le souverain élu de Dieu foulant solidement sous ses pieds l'empereur aussi longtemps que les eaux de la rivière Tiča couleront et jusqu'à..... en régnant sur de nombreux Bulgares et soumettant ses ennemis qu'il vive en joie et jouissance cent ans. L'époque à laquelle l'aul fut érigé est en bulgare — sigor elem et en grec l'indiction quinze.«

Mais quels sont les résultats et les preuves fournis par les fouilles de ces trois derniers ans?

En premier lieu ils ont mis au jour une forteresse (fig. 2) de forme carrée presque régulière construite suivant le type de Plisca et entourée extérieurement par un énorme rempart (vallum) de terre (fig. 3) et fortifiée intérieurement d'un mur de pierres taillées (fig. 4). La forteresse extérieure mesure 515 m. sur 405 m. c'est-à-dire à peu de chose près les mêmes dimensions que celles de la forteresse intérieure de Plisca. Dans la forteresse extérieure on a découvert jusqu'ici une seule église et des vestiges d'habitations à demi sous terre appartenant à la population slavo-bulgare. La forteresse intérieure en pierre est construite de la même manière que le centre palatin de Plisca. L'appareil de la forteresse est en grandes pierres de calcaire taillées comme le sont beaucoup d'édifices monumentaux à Plisca et à Preslav tels que le palais du trône dans les deux centres, le petit palais de Plisca, la basilique palatine et le mur de la forteresse de la ville intérieure de Plisca et de la ville extérieure et intérieure de Preslav.

L'entrée Est (fig. 5) affecte la forme d'une tour de passage semblable à la porte sud du centre de Plisca, ou bien à la porte sud de la ville extérieure de Preslav[16] (fig. 6). L'édifice le plus caractéristique découvert jusqu'ici dans la forteresse intérieure est un établissement thermal de maçonnerie massive de blocs de pierre taillée. Par son plan et ses installations caractéristiques de chauffage (hypocauste) ce bain rappelle en tous points le bain de l'angle nord-ouest du complexe palatin de Plisca (fig. 7). Je citerai en passant la caserne pourvue d'un four et dont la technique constructive est semblable à celle du four de l'édifice situé sous l'aile ouest du petit palais de Plisca, ainsi que d'autres détails de l'»aul« (camp fortifié) pour souligner que le matériau — pierres, briques, tuiles, etc. ne diffère en rien de celui utilisé à Plisca et à Preslav. Le contenu de la couche archéologique autour des édifices de l'»aul« d'Omurtag est absolument identique à celui de Preslav.

[16] La porte sud de l'enceinte extérieure de Preslav n'est pas publiée. Je remercie Madame V. Ivanova qui m'a permis d'en présenter ici le plan.

Près du mur de la forteresse intérieure de l'aul on a découvert en 1959 une statue de marbre d'un lion (fig. 8) au cou duquel est gravé un signe typique que l'on retrouve sur les matériaux de Plisca et de Preslav. A toutes ces considérations nous devons ajouter que non loin de ces édifices les restes d'un pont massif en pierre jeté sur la Tiča sont encore visibles. Dès lors il devient évident que les faits relatés dans l'inscription d'Omurtag de l'an 821 que je viens de mentionner sont entièrement corroborés par les fouilles.

De tout ce qui précède les quelques conclusions suivantes s'imposent:

1) Les données archéologiques et épigraphiques concernant la forteresse des environs du village Čatalar (actuellement Tzar Kroum) viennent confirmer indiscutablement que pendant le premier tiers du IXe siècle la classe dirigeante bulgare édifiait des bâtiments militaires et civiles.

2) Les trouvailles des fouilles de l'»aul« auprès du village Tzar Kroum, daté précisément de l'époque d'Omurtag, nous permettent de distinguer ce qui a été construit à l'époque d'Omurtag, à Preslav, et plus particulièrement à Plisca. Ce tableau d'ensemble du centre de Plisca place sous une nouvelle lumière l'oeuvre d'Omurtag. Elle constitue une période de la vie de ces remarquables monuments architecturaux bulgares.

Si nous jetons un coup d'oeil sur ce centre palatin de Plisca et tenant compte de la disposition des édifices, de leur plan et de leur technique, ainsi que des trouvailles archéologique bulgares auxquelles ils se rattachent, nous pourrons suivre les grandes étapes successives de son développement (fig. 9).

Nous désignons les différents complexes par les lettres A B C. Les chiffres arabes indiquent les divers bâtiments formant ce complexe.[17]

A l'époque la plus reculée de l'existence du centre de Plisca les édifices publics, du culte et d'habitation étaient dispersés et très éloignés dans la ville intérieure. D'où la nécessité de créer un passage couvert et secret destiné à relier les pièces d'habitation du palais avec les bâtiments publics. Celà pourrait s'expliquer par l'insécurité du souverain pendant les luttes dynastiques et intestines. Nous situons cette période entre la fondation de Plisca à la fin du VIIe siècle et le commencement du IXe siècle lorsque cette ville fut envahie et incendiée pendant la campagne de l'empereur Nicéphore l'été de l'an 811.

Au cours de la seconde période, ce complexe fut muni d'un mur d'enceinte solide, mais l'édifice public dénommé »palais du trône« ou »grand palais« reste à l'extérieur du mur. En même temps un nouveau passage secret était pratiqué partant des appar-

[17] *Ст. Станчев*, За периодизацията на Плисковския дворцов център. Изследвания в памет на К. Шкорпил. София 1961, p. 101 suiv.

tements du souverain il traversait l'enseinte directement vers la porte nord de la citadelle intérieure. Il est hors de doute que ce passage servait de sortie de secours en cas d'alerte et non pas pour relier les immeubles. Sa direction pourrait indiquer une date approximative de l'édification du mur d'enceinte de la ville intérieure comparée aux bâtiments du centre de la ville. C'est à cette époque que remontent aussi les deux édifices du culte. L'un à l'intérieur du complexe palatin et l'autre à l'extérieur. Cette seconde période doit, selon nous, être rattachée à l'activité constructive d'Omurtag (814—832).

La troisième période est marquée par de nouveaux travaux à l'intérieur du complexe. Un second immeuble d'habitation y fut érigé — l'aile ouest du petit palais. A proximité immédiate s'élèvent toute une série de dépendances destinées à la domesticité. On y reconstruisit les bâtiments existants et édifia un nouveau bain. Nous devons relever l'évènement caractéristique de cette époque — la démolition du temple de la cour et l'édification d'une église chrétienne et la construction d'un nouveau mur de séparation devant isoler le complexe palatin du monde extérieur. A la place du temple païen hors de l'enceinte du palais on éleva par la suite une grande église et un baptistère. A l'intérieur de cette enceinte on distingue trois cours destinées à différents usages. Enfin signalons un autre bâtiment qui est caractéristique de cette époque — le corps de garde — situé auprès de l'entrée ouest de l'enciente palatine. Cette période correspond, selon nous, au règne du prince Boris-Michel sous lequel la Bulgarie se convertit au christianisme (852—888) et à celui de son héritier Siméon (893—927) qui transporta sa capitale à Preslav. C'est encore sous Boris-Michel que fut érigé le monastère et la grande basilique de la ville extérieure.

Au cours de la quatrième période aucuns changements n'intervinrent dans les édifices du complexe.

De tout ce qui précède il est permis de supposer que pendant les deux premières périodes de l'existence du palais celle-ci était integrée à toute la vie et à l'économie de la ville intérieure. La disposition sans ordre des bâtiments, surtout pendant la première période, fait ressortir avec netteté les traditions d'une démocratie militaire. Mais pendant la seconde période nous voyons déjà une barrière qui sépare et protège une oligarchie qui, ne se sentant pas toujours en sureté, tenait à avoir une sortie secrète pour pouvoir quitter la ville en cas de danger. La troisième période dénote déjà une économie palatine distincte, ce qui est propre à un régime féodal. On y voit des cours et des bâtiments spécialement adaptés aux divers services. La vie du palais devient de plus en plus indépendante et différente de la vie de la population.

Cette étude sur la formation du centre de Plisca est susceptible d'être revue à certains égards et d'une mise au point. Nous avons tâché d'y dégager le procès de féodalisation de la Bulgarie

à cette époque. Nous croyons pouvoir affirmer que cette architecture appartient entièrement à la vie de l'ancienne société bulgare.

Ainsi, l'aul d'Omurtag découvert dernièrement sur la Tiča est à nos yeux le dernier maillon d'une chaîne qui relie les données historiques et épigraphiques connues aux stations archéologiques étudiées à Plisca, Preslav et ailleurs et permet d'éclaircir et de dater d'une manière certaine l'architecture des deux capitales du premier empire bulgare du VIIIe au Xe siècles.

On sait que l'archéologie a ses méthodes spécifiques d'interprétation des monuments d'architecture. En ce qui concerne Plisca et Preslav les fouilles donnent une réponse catégorique. On y constate l'absence totale d'une couche archéologique antérieure aux Bulgares.[18] Les constructions monumentales de Plisca et de Preslav sont reliées à des données archéologiques qui ne peuvent remonter à une date antérieure au VIIIe siècle. Or il est universellement reconnu que les trouvailles dans et autour des constructions sont des témoignages véridiques grâce auxquels on peut fixer l'époque et l'appartenance éthnique de n'importe quel monument. Ce sont précisément ces vestiges bulgares qui prouvent que l'architecture militaire, civile et, plus tard, religieuse de ces cités est née à l'époque des Bulgares et utilisée par la population bulgare.

Un trait caractéristique de l'architecture du haut Moyen Age dans les régions intérieures de la péninsule Balkanique et qui se manifeste aussi dans les constructions monumentales de Plisca est sa tendance archaïsante qui a contribué à échafauder des thèses très erronées quant à son origine. En ce qui concerne les plans et la technique architecturaux de Plisca et de Preslav ils sont liés surtout aux anciens monuments locaux de l'architecture hellénistique (romaine) et byzantine et non pas aux monuments contemporains.[19] Pour ce qui est de la thèse de la longevité ou la renaissance des formes comme celles de la basilique hellénistique, ou d'autres importants édifices, tels que l'Eglise Ronde de Preslav, elle peut s'appliquer aussi à des bâtiments analogues d'une époque plus reculée de l'ancienne architecture bulgare. Les ouvrages des forteresses de Plisca et de Preslav ont leur prototype beaucoup moins dans l'architecture constantinopolitaine de l'époque que dans l'architecture provinciale byzantine d'Orient, du VIIe et même du VIe siècle. L'Asie Mineure et le Proche Orient, ou bien les traditions constructives romaines provinciales de la Mésie Inférieure et

[18] *Cm. Cmанчев*, Материяли от дворцовия център в Плиска. ИАИ XXIII 1960, p. 23 suiv. et surtout p. 56 suiv. Les données dans *Cm. Михайлов*, За произхода на античните материали от Плиска. Археология II 1, 1960, p. 15 suiv. sont arbitraires ou erronnées. Voir à ce sujet *St. Stantchev*, Pliska-théories et faits. Byzantinobulgarica, I (sous presse).

[19] *А. Рашенов*, Мадарският строеж. Сб. Мадара I. София 1934, p. 179 suiv. *Д. Василев*, Строителната традиция на прабългарските дворци от Плиска. София 1937, p. 97 suiv.

de la Scythie Mineure pourraient expliquer dans une certaine mesure les plans et la distribution des palais de Plisca et de Preslav.

Les tendances archaïsantes de l'architecture monumentale des capitales bulgares se manifestent dès l'apparition de ces camps fortifiés. Elles sont en harmonie avec toute une série de manifestations de la vie matérielle et spirituelle de la société bulgare de l'époque et peuvent s'expliquer seulement par leur lien très étroit avec l'ancienne civilisation bulgare.

Les capitales n'étaient au début que des camps fortifiés et se transformaient peu à peu en agglomérations urbaines avec une économie typiquement féodale.

Ainsi donc l'époque comprise entre le VIe et le XIe siècles ne saurait en ce qui touche l'architecture dans nos terres être qualifiée de »vide«. L'Etat bulgare fondé vers la fin du VIIe s. a inspiré et encouragé une importante activité constructive. Il est l'héritier des traditions architecturales des premiers âges de l'époque byzantine. Ses monuments reflètent le goût »barbare« de la classe dirigeante bulgare et les techniques locales hellénistiques et byzantines. C'est cette rencontre d'influences qui a permis de créer des monuments exceptionnels dans le haut Moyen Âge.

La communication fut suivie des remarques de M. *E. Condurachi.*



Fig. 1. La colonne avec l'inscription de Catalar (Tzar Krum). Musée National, Sofia.

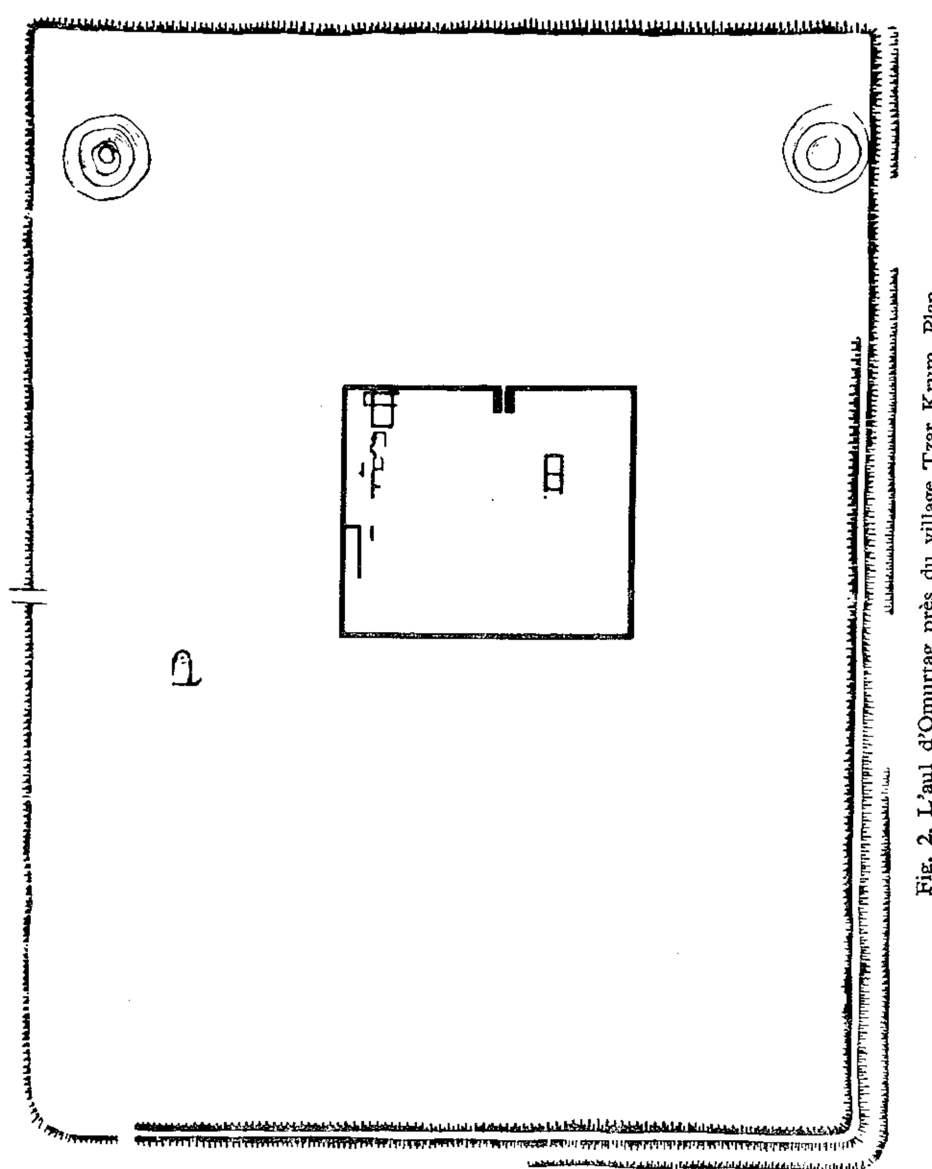


Fig. 2. L'aul d'Omurtag près du village Tzar Krum. Plan.

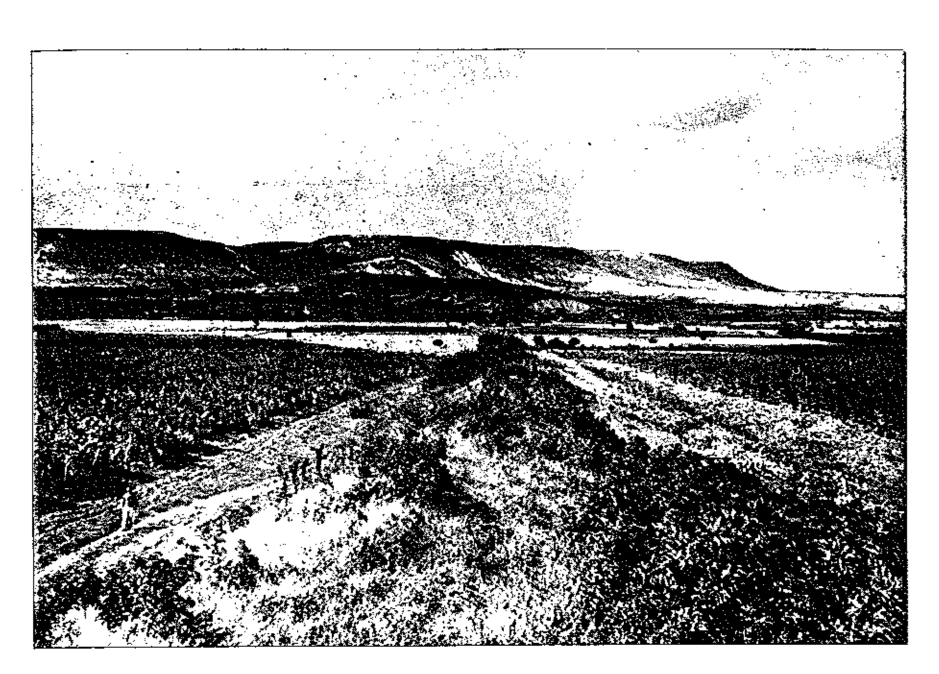


Fig. 3. L'aul d'Omurtag. Vallum ouest vu du sud.



Fig. 4. L'aul d'Omurtag. L'enceinte intérieure.



Fig. 5. L'aul d'Omurtag. L'entrée est. Vue du NE.

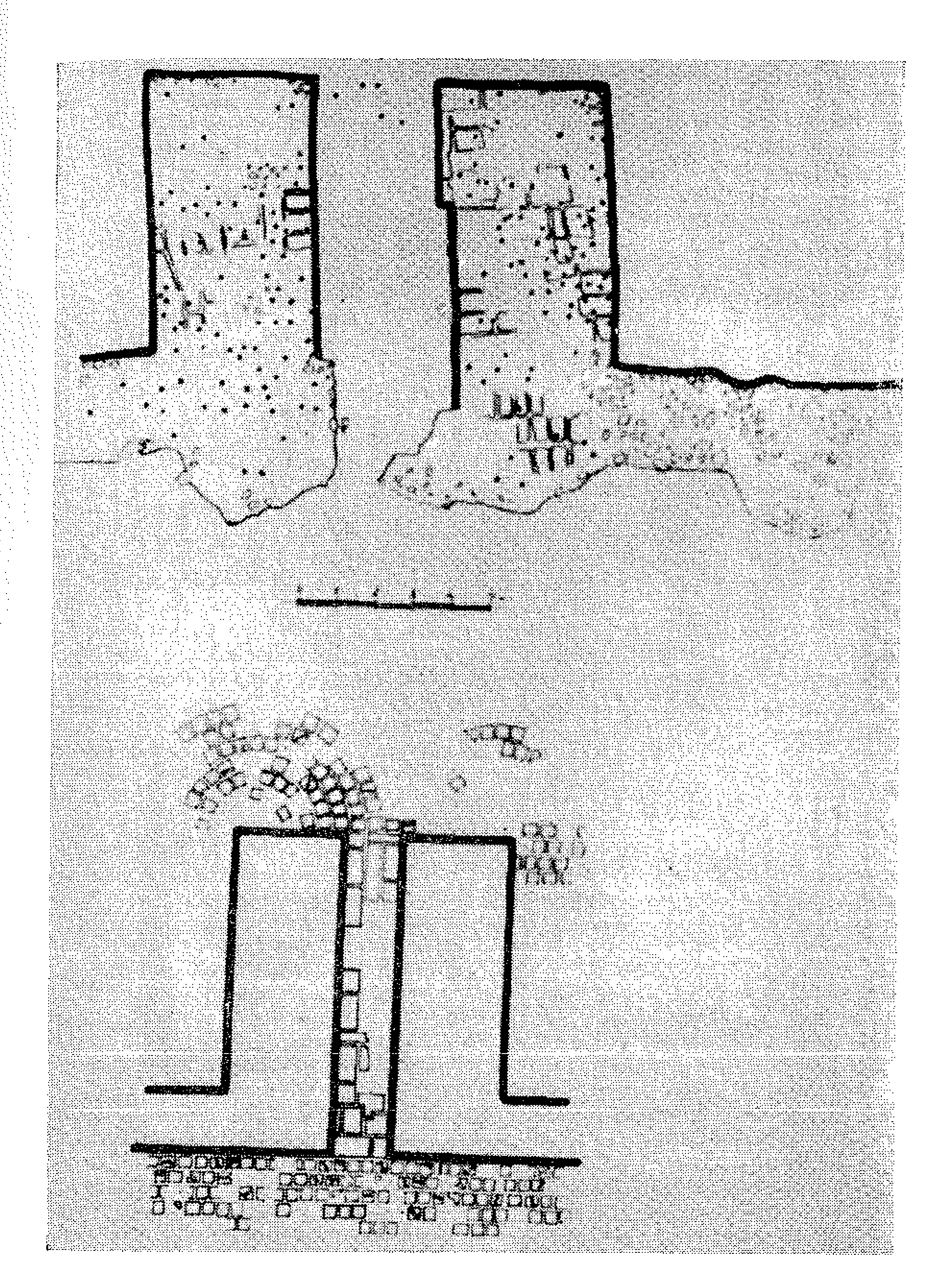


Fig. 6. Portes d'entrée: en haut — Preslav, en bas — l'aul d'Omurtag.

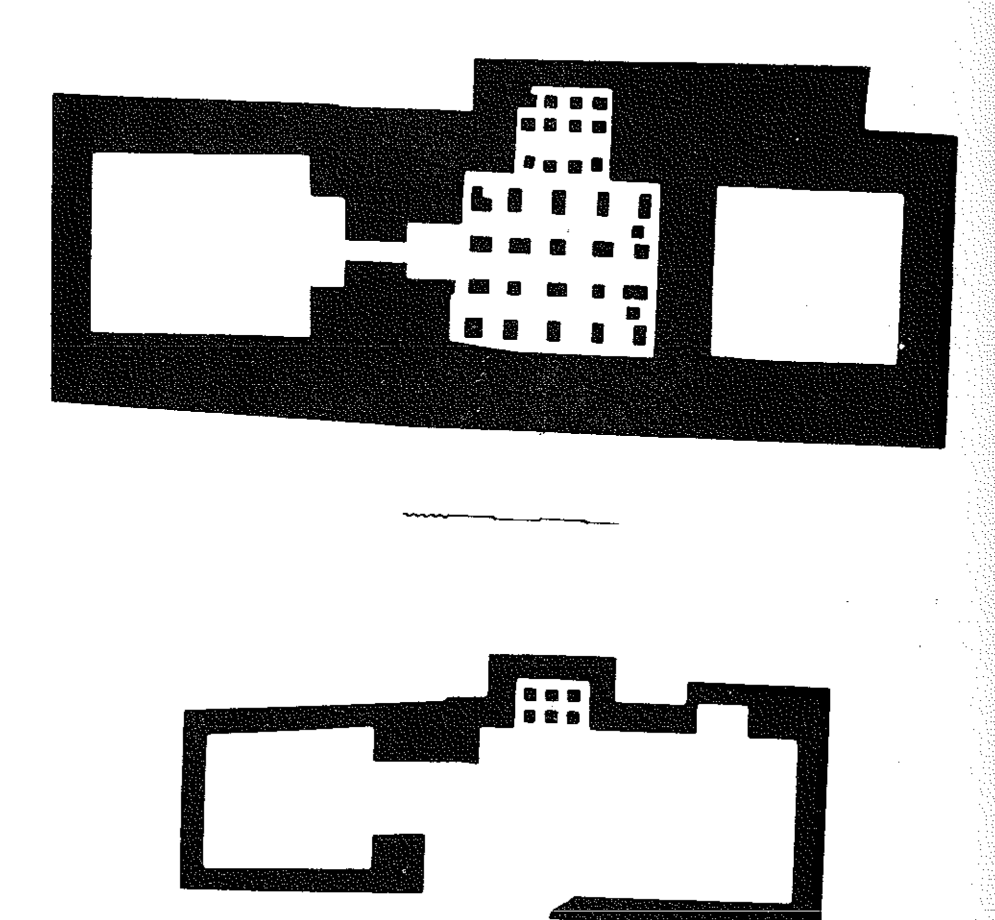


Fig. 7. Bains: en haut — Plisca, en bas — l'aul d'Omurtag.



Fig. 8. L'aul d'Omurtag. Lion, statue de marbre.

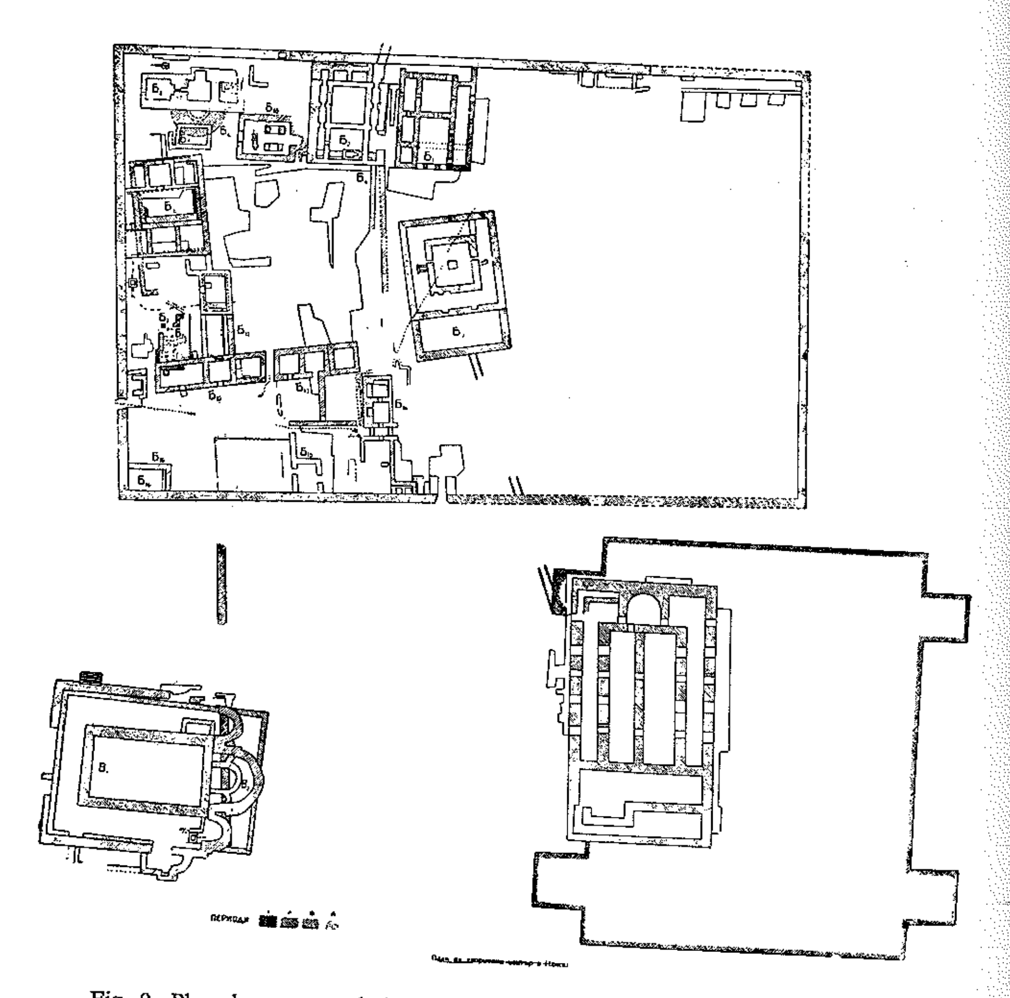


Fig. 9. Plan du centre palatin de Plisca. Les quatres périodes de construction.

ANKA STOJAKOVIĆ, Beograd

UNE CONTRIBUTION A L'ICONOGRAPHIE DE L'ARCHITECTURE PEINTE DANS LA PEINTURE MÉDIÉVALE SERBE

En examinant la fonction de l'architecture représentée dans la peinture médiévale serbe et dans l'art de la sphère byzantine en générale, ainsi que le caractère de cette peinture qui ne vise point à une interprétation directe mais plutôt à une recomposition de l'espace réel, on peut constater que l'intervention de l'artiste dans la création des formes tectoniques peintes, vues par rapport à l'architecture réelle ayant servi de prototype, a produit toute une gamme de rapports qui peuvent être divisés en plusieurs groupes. Le premier de ces groupes qui fait l'objet principal de cette étude, est celui où les formes architecturales peintes ont conservé les traits caractéristiques essentielles de leur prototype, exprimés, naturellement, par une interprétation lapidaire de la conception fondamentale. Vue que cette peinture, à cause de son caractère aussi bien que de la fonction de l'architecture peinte, transforme les formes tectoniques, il est généralement difficile de déterminer le modèle architectural réel originel, de sorte qu'il est nécessaire de faire de très vastes recherches afin d'établir le rapport certain entre les formes réelles du prototype et de l'architecture peinte, dont l'idée tectonique principale restait fréquemment obscure pour la seule raison que nous ignorions son origine.

En étudiant l'architecture peinte dans la peinture de la Serbie médiévale, bien entendu avec les comparaisons nécessaires se rattachant au territoire entier de l'art byzantin, nous avons observé qu'un certain modèle architectural déterminé, comme type fonctionnellement distinct, une fois créé, se répète innombrablement dans sa conception fondamentale sans aucun changement. Comme consequence logique de cette constatation se pose la question de savoir si, dans ces cas il s'agit d'un modèle créé fortuitement, qui se répétrait d'une façon mécanique, ou au contraire d'une architecture peinte dont la répétition tirerait son origine d'un prototype réel commun, d'où vient la similitude des formes architecturales peintes dans les compositions traitant le même sujet. Dans l'impossibilité d'épuiser dans un court exposé toutes les formes de l'archi-

tecture peinte où nous considérons qu'il existe un rapport incontestable avec le prototype architectural réel, nous nous arrêterons à un seul exemple de ce genre.

Dans ce sens la composition de la Guérison du paralytique nous offre un exemple intéressant. Il s'agit de l'illustration de cette interprétation du texte de l'Evangile selon S. Jean qui, par opposition aux autres évangélistes rattachant cet événement à Capharnaum, le représente comme s'étant passé aux bains de Béthesda près de Jérusalem. Dans cette composition, en de nombreux exemples non seulement dans la peinture serbe mais aussi dans la peinture byzantine en général, apparait un type architectural tout-à-fait clairement formulé qui se tient conséquemment à une conception générale tectonique déterminé, laquelle, cela va sans dire, tout-à-fait specifique, correspond littéralement au contenu (fig. 1—6). A force d'être répété longuement cet édifice avait subi quelques pertes dans le détail, mais l'idée fondamentale tectonique, très concise, était toujours conservée d'une façon consequente: l'architecture peinte, réduite aux formes lapidaires, décrit l'édifice à cinq voûtes de front, supportées par les arcs qui laissent l'intérieur, où se trouve la piscine, visible et facilement abordable. (fig. 7, 8, 9). La répétition persistente et constante de cette conception tout à fait déterminée et fonctionnellement justifiée, suggère l'idée que l'origine de ces représentations devait être identique et qu'elle pourrait probablement être recherchée dans l'architecture réelle de ce bâtiment. En faveur de celà parle egalement la conception toute fonctionelle de l'édifice — simple, claire, logique et justifiée même du point de vue du climat. Comme nous disposons de fort peu de données sur l'architecture des balnéums médiévaux, comme forme tout-à-fait spécifique de bains destinés non pas à l'hygiène mais à la guérison[1], tandis que nous avons une idée relativement claire sur les autres formes de bains, publiques et privés, ces représentations seraient une donnée précieuse sur l'architecture d'un type tout-à-fait exceptionnel, si nous pouvons les accepter sans réserves. Il serait intéressant, bien entendu, d'analyser ce qui pourrait nous confirmer dans cette interprétation. C'est à nous de résoudre si la solution à sinq voûtes a une signification purement symbolique ou bien si c'est tout de même une interprétation de l'architecture

[1] Bien qu'on employât dans la Byzance médiévale pour les bains l'expression lutron, loetron, balanarion, balniarion (*Ph. Koukoules*, Vie et civilisation byzantine, T. IV, Etablissement de bains, — τα λοντρα, p. 419—467), et si l'eau était chaude, de source ou bien chauffée, on donnait aux bains le nom de thermes, nous nous sommes tout de même décidé pour l'expression balnéum. Ceci à cause du fait qu'il est incertain si l'eau de source à Béthesda était chaude ou ne l'était pas, et nous avons, pour cette raison, évité l'expression thermes. En outre, l'expression balnéum a été adoptée aussi dans le territoire linguistique latin et de cette façon-ci a pénétré dans la terminologie contemporaine plus que les autres expressions et servi de base à la dénomination d'un domaine entier de la médecine, — la balnéologie, fondé sur cette espèce de hérapie.



Fig. 2. La même composition de Markov Manastir avec l'architecture du bain de Béthesda conçu même ici en forme de portique à cinq voûtes.

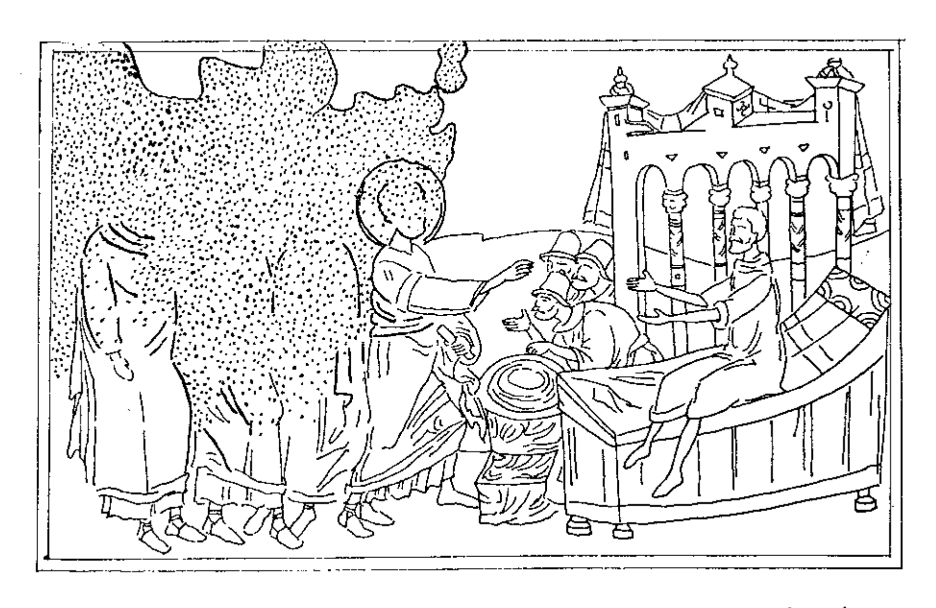


Fig. 3. Ravanica. Le portique voûté avec cinq grandes ouvertures continue à représenter l'architecture de ce balneum. La meme conception tectonique on trouve à Sisojevac.

existente. S'il s'agit de ce deuxième cas, pouvons-nous déterminer l'architecture réele ayant servi de modèle à ces formes: est-ce justement l'architecture des bains de Béthesda près de Jérusalem ou s'agit il d'un modèle qui nous soit géographiquement plus proche?

Le balnéum de Béthesda était un sujet fréquent de narration non seulement pour de grands écrivains de l'église, mais aussi pour une série de pélérins médiévaux qui les considéraient, à côté des autres lieux fameux de la terre sainte, comme une des étapes importantes de leur pélérinage et par cela même, digne de la description qu'il nous avaient laissée. Nous ne citerons pas ici toutes les sources qui mentionnent ces bains, en nous fournissant les données sur leur importance, leur emplacement précis et sur les bâtiments ultérieurs qui y furent construits, telles que les écrits de Teodosije[2], Danilo[3], Epifanije[4], Benjamin de Tudèle[5] et autres, mais seulement ces sources qui nous offrent les informations sur l'aspect architecturale de cet édifice.

Nous trouvons la première mention sur l'architecture des bains de Béthesda dans le texte de l'Evangile selon S. Jean (5,1)[6], où l'on s'exprime littéralement en ces termes:

1. Après cela, il y eut une fête des Juifs, et Jésus monta à Jérusalem.

2. Or, à Jérusalem, près de la porte des brebis, il y a une piscine, qui s'appelle en hébreu Béthesda, et qui a cinq portiques.

Dans la continuation du texte Christ dit: »Vous voilà guéri; ne péchez plus à l'avenir de peur qu'il ne vous arrive quelque chose de pis. »Ce passage rattache l'acte de la guérison du paralytique à la purification des péchés ou bien sacrement de baptême. Dans les deux cas, la purification et la guérison sont effectuées par l'immersion dans l'eau[7] et à cause de cela la piscine apparait non seulement à côté des balnéums mais aussi à côté du baptistère.[8]

[2] *Theodosius*, De locis sanctis, Itinera hierosolymitana, Tobler-Molinier, Genevae 1879, p. 356; Правосл. Палест. Сборник, С. Петербург 1891.

[3] Житье и хожење Данила русьскыа земльи игумена 1106—1107 г. Прав. Палест. Сборник, С. Петербург 1885.

[4] Повѣсть Епифаниа о Иерусалиме и сущих вь немь мѣсть, Прав. Палест. Сборник, С. Петербург 1886.

[5] *E. Carmoly*, Itineraires de la Terre Sainte des XIIIe, XIVe, XVe, XVIe et XVIIe siècle, traduits de l'hébreu, Bruxelles 1847.

[6] Le nouveau Testament, L. Segoud, Paris 1956.

[7] L'idée de la purification intégrale par l'immersion dans l'eau est au fait beaucoup plus ancienne que le chrétienté. Les bains pris dans les piscines lustrales sur l'île de Crète et l'immersion de purification par lesquelles on inaugurait les mystères d'Eleusis (v. *V. Magnien*, Les mystères d'Eleusis, Paris 1929) apartient eu même esprit.

[8] La liaison entre les balneums et les baptistères ne se reflète pas seulement dans l'idée de la purification intégrale mais se manifeste aussi d'une manière concrète dans l'architecture (v. plus loin p. 10). C'est d'ailleur ainsi que *L. Hautecoeur* (Mystique et architecture, Paris 1954, p. 121) par toute une suite d'exemples documente cette liaison: „Il est exact, dit il, que le baptistère de Latran a été bâti sur les thermes du palais, que les catéchumenes, avant l'immersion baptismale, prenaient un bain, pratiquaient une „lavatio“ matérielle qui précédait la spirituelle, et que, par suite, des „balnea“ sont accolés à certains baptistères (Djemila, Timgad et les autres baptistères africains . . .) . . . . On pourrait même donner un argument plus decisif: Pline le Jeune dans la lettre qu'il adresse à son ami Gallus décrit les bains de sa villa et il les appelle des „baptisteria“. On trouve en Grèce des baptistères nommés κολυμβήθρα piscines où l'on plonge. Le vocabulaire a donc été emprunté à celui des Thermes.

Eusèbe de Césarée parle dans son Onomasticon:[9]

Βηζαθά[10] κολυμβήθρα ἐν 'Ιερουσαλήμ, ἥτις ἐστὶγ „ἡ προβατική“, το παλαιὸν ε'στοὰς 'εχουδα. Καὶ γῦν δείκνυται ἐν ταἶς αὐτόθι χίμναις διδύμοις, ὧν ἑκατέρα μὲν ἐκ τῶν κατ' ἔτος ὑετῶν πλεροῦται, θατίρα δὲ παραδόξως πεφοινιγμένον δείκνυσι το ὕδωρ, ἴχνος, ὥς φασι, φέρουδα τῶν πάλαι καθαιρομένων ἐν α'υτῆ ἱερείων. παρ' ὃ καὶ προβατικὴ καλεῖται, διὰ τὰ θύματα.

La traduction latine de ce texte faite par Hieronimus qui l'a accompagné par son commantaire (en lettres cursives) est la suivante:

»Bethsaida piscina in Ierusalem quae uocabatur προβατική, *et a nobis interpretari potest pecualis.* haec quinque quondam porticus habuit, ostendunturque gemini lacus, quorum unus hibernis pluuiis adimpleri solet, alter mirum in modum rubens quasi cruentis aquis antiqui in se operis signa testatur. nam hostias in eo lauari a sacerdotibus solitas ferunt, unde et nomen acceperit. (La dernière phrase est omise).

Le pélérin de Bordeaux nous a laissé les mêmes données:[11]

»Sunt in Hierusalem piscinae magnae duae ad latus templi, id est una a dextera, alia ad sinistra, quas Solomon fecit[12], interius vero civitati sunt piscinae gemellares, quinque porticos habentes, quae apellantur Betsaida. Ibi aegri multorum annorum sanabantur. Aqua autem habent hae piscinae in modum coccini turbatam.«

Un autre pélérin nous donne la même description:[13]

»Ad orientem a templo Domini extra portam atrij probatica Piscina, quinque porticus habens.«

Antoninus martyr (de locis transmarinis sacris) dit:[14]

»Reverentibus nobis in civitatem venimus ad piscinam natatoriam, que V porticus habet« . . .

[9] *E. Klostermann*, Eusebius Werke, III Bd. Das Onomastikon der biblischen Ortsnamen, Leipzig 1904, p. 58, 21 ssqn.

[10] Pour les bains de Béthesda on a employé aussi d'autres noms: Bethsaïda, Besata, Bethsatha, Besetha, Piscina probatica, ou tout simplement „Piscine aux cinq portiques“, — nom qu'on trouve sur une carte de Jérusalem turque du XVII siècle (*M. Join-Lambert*, Jérusalem, Paris 1957, p. 19).

[11] *P. Geyer*, Itinera hierosolymitana, p. 21; *Cabrol-Leclercq*, Dictionnaire d'archéologie chrétienne, T. XIV, col. 1120.

[12] La piscine de Béthesda est appellée la piscine de Salomon aussi chez les autres pélérins: Zosime, diacre du Couvent de saint Serge (*B. de Khitrovo*, Itinéraires russes en Orient, Genève 1889) p. 213, Antoninus Martyr (*Tobler-Molinier*, o. c. T. I, p. 371); *S. Willibaldus* (*ibid.* p. 264).

[13] *ibid.* p. 348.

[14] *ibid.* p. 373.

Anonymus de Plaisance cite:[15]

»Reverentibus nobis in civitatem venimus ad piscina natatoria quae habet quinque porticus...«

Moine Zosime, diacre du couvent de Saint Serge écrit:[16]

»La piscine de Salomon, qui avait cinq portiques, se trouve dans l'intérieur de la ville de Jérusalem[17], et celle de Siloe hors de la ville.

Dans le Manuel de peinture de Dionyse de Fournes[18] se trouvent des renseignements sur la manière dont il faut peindre cet édifice et cela, il est intéressant d'observer, très détaillés. Tandis que pour les autres compositions les instructions de l'auteur sont très généralisées et il ne donne qu'une indication approximative sur les formes de l'arrière-plan architectural peint, telle que, par exemple: maison, temple, ville etc., sans entrer dans des longues explications même là où il était tenu à les donner[19], chez la scène de la Guérison du paralytique il fournit des instructions considérablement plus déterminées qui se rattachent à la même conception architecturale dont font allusion aussi les auteurs antérieurs. Dionyse décrit l'architecture peinte dans cette scène de la façon suivante:

»La piscine. En bas cinq chambres voûtées.«

De ces données que nous fournissent les sources précitées, nous voyons que dans les descriptions de l'architecture de la piscine de Béthesda tous les auteurs s'accordent toujours en ce qui concerne l'explication de la conception tectonique, en l'interprétant toujours exclusivement comme piscine à cinq portiques. Dans le manuel de Dionyse de Fournes seulement cette interprétation est un peu modifiée et au lieu des portiques on mentionne cinq (toujours cinq!) chambres voûtées. La raison de cette petite divergence résultant de l'interprétation un peu modifiée des sources évidemment identiques réside dans le fait que les sources mentionnées précédemment dérivaient de l'architecture rééle, tandis que Dionyse de Fournes se rattache aux représentations de cette architecture, provenant du territoire de l'art byzantin. Ces représentations à force d'être répetées longuement avaient subi certaines modifi-

cations; elles ont perdu en partie le lien avec l'architecture originale du prototype de l'édifice réel à Béthesda, mais de l'autre côté, malgré le changement de la forme à première vue, ont en effet gardé la même interprétation verbale — le portique à cinq voûtes étant interprété ici comme cinq chambres voûtées. La description de Dionyse de la piscine de Béthesda a des exemples litterallement correspondents à Lavra et à Koutloumous, (fig. 10, 11) où le peintre n'ayant pas pu saisir la notion d'un portique à cinq voûtes, avait représenté cet édifice comme cinq pièces voûtés séparés. C'est une forme extrêmement décadente de représentation de cette architecture dans laquelle a été conservée, dans son essence seulement, la même idée de la solution architecturale à cinq voûtes, maintenant interprété, bien entendu, d'une façon bien particulière.

L'exclusivité avec laquelle Dionyse de Fourne insiste sur la solution de l'édifice à cinq chambres voûtées montre combien intensivement cette idée architecturale a été conservée depuis le temps de Jésus jusqu'au bas Moyen Age et il est évident que dans la peinture on a assez insisté sur cette solution lorsqu'un auteur, tel que Dionyse, insouciant et ignorant en ce qui concerne la clarté des représentations architecturales, insistait sur l'explication de l'architecture à cinq voûtes, laquelle, afin qu'il pût l'observer, avait évidement dû s'imposer, d'une façon exclusive, sous un grand nombre d'exemples dans la peinture byzantine qui avait servi de source aux conseils qu'il nous laissa dans son manuel.

Si nous comparons les données sur l'architecture du balnéum de Béthesda que nous avons puisées dans les documents avec celles que nous retrouvons dans l'architecture peinte sur le territoire de l'art byzantin et des arts apparentés, nous verrons qu'entre les unes et les autres il y a une concordance extraordinaire. En effet, les documents ainsi que les représentations de l'architecture peinte s'accordent au fond, — dans tous les cas la piscine de Béthesda est représentée comme un édifice en forme de portique. Toute la différence consiste dans le fait que les documents la mentionnent comme un édifice à cinq portiques et les représentations architecturale comme un portique à cinq voûtes.

Quoiqu'il s'agisse en effet indubitablement de la même idée architecturale, car les documents aussi bien que les représentations peintes expriment toujours la conception à cinq pièces voûtés (cinq portiques, πεντε στοας, cinq chambres voûtés), il existe tout de même certaines différences: la solution à cinq portiques mentionnée par les documents, est interprétée dans l'architecture peinte comme portiques à cinq voûtes. Une question intéressante est de savoir si ces différences résultent de l'imprécision dans l'interprétation des explications écrites à cause desquelles le peintre aurait représenté l'édifice à cinq portiques comme un portique à cinq voûtes. Cette interprétation est en même temps conforme à la manière de représenter l'espace dans la peinture byzantine, désintéressée et, par

---

[15] *P. Geyer,* o. c. p. 177.

[16] *B. de Khitrovo,* o. c. p. 213.

[17] Les bains de Béthesda qui au temps de Jésus se trouvait en déhors des grands murs de Jérusalem, devant la Porte des Brebis, ont été postérieurement englobées dans une enceinte nouvelle.

[18] *M. Didron,* Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, Paris MDCCCXLV, p. 175.

[19] Ainsi, par exemple, dans la composition La fête des Rameaux Dionisios de Fournes dit simplement „L'enceinte d'une ville" sans s'apercevoir du tout que c'était la ville de Jérusalem, ce qui veut dire qu'il ne savait pas du tout qu'il fallait tenir compte des caractères spécifiques de cette ville qui est caractérisée dans l'iconographie de l'architecture peinte par l'aspect dominant de la Rotonde Anastasis et quelquefois aussi par les ciboires du Saint-Sépulcre qui étaient devenus les symboles de son architecture.

conséquent aussi impuissante a représenter l'espace d'une façon réelle. A cause de cela, la réduction au plan de la composition d'une conception spatiale développée à cinq portiques serait logiquement réduite à la forme la plus facilement concevable de l'édifice en un axe, en forme de portique à cinq voûtes. Il existerait, en tout cela, pourtant, un certain doute est ce que les documents à partir de l'Evangile selon S. Jean ont donné une description verbale tout-à--fait précise de cet édifice et est-ce que par hasard une expression architecturale employée d'une façon inadéquate, n'a pas produit une certaine confusion même chez les auteurs qui plus tard sans doute prenaient exemple sur ce passage. La déscription de ce bâtiment dans le Manuel de Dionyse de Fournes aussi que les mêmes exemples dans la peinture byzantine tardive montrent que même les auteurs ultérieurs ne se faisaient pas une idée suffisamment claire de portique à cinq voûtes, de sorte que l'édifice à cinq voûtes fût rompu en cinq éléments voûtés séparés. Tous les auteurs s'intéressaient indubitablement dans l'ensemble de ce bain en premier lieu à cet édifice où se trouvait la piscine miraculeuse; c'est d'ailleurs aussi le point principale de la description qui se rattache à l'essence même de miracle qui y avait lieu. Par conséquent, c'est bien probable que la piscine dans laquelle coulait l'eau salutaire ne pouvait représenter qu'un édifice s'etendant dans une seule direction qui, conformément au climat et à une destination pareille, ne pouvait logiquement qu'avoir la forme d'un portique voûté et seulement en partie fermé, afin de rendre l'accès à la piscine plus facile. Si un tel édifice était résolu comme un portique à cinq grandes voûtes, il est fort probable qu'il serait indiqué, au lieu de portique à cinq voûtes, comme bâtiment à cinq portiques. Ceci, bien entendu, n'exclut pas la possibilité de l'existence des portiques circonvoisins qui, il est bien logique, accompagnaient tous les établissement de bains, piscines[20] et même les baptistères[21], car dans ce climat torride le portique offrait la protection nécessaire à ceux qui s'y trouvaient avant où après la balnéation. Il est important de remarquer que les représentations architecturalles peintes interprètent toujours justement l'édifice au-dessous duquel se trouve la piscine et non pas ces portiques accessoires qui auraient servi à la protection contre le soleil.

Ce qui est le plus important dans la recherche de l'origine de l'architecture peinte dans la composition de la Guérison du paralytique ainsi que de l'évolution de ces formes, c'est le fait que les vestiges matériels sur le terrain nous offrent également la confirmation de cette représentation tectonique que nous avons identifiée avec l'architecture réelle de cet édifice de l'époque de Jésus, sur la base de documents d'un côté et la fonctionnalité de ses formes de l'autre. Les fouilles effectuées en cet endroit par M. Mauss

[20] *Ph. Koukoules,* o. c.

[21] *Vogüé,* Syrie centrale, p. 132, fig. 117.

en 1873[22] confirment cette conclusion et s'accordent complètement avec nos considération antérieures concernant aussi bien les documents que les formes de l'architecture peinte non seulement en ce qui concerne le territoire serbe mais aussi le territoire byzantin en général. (fig. 12). Le plan que ce chercheur nous a légué, dressé à

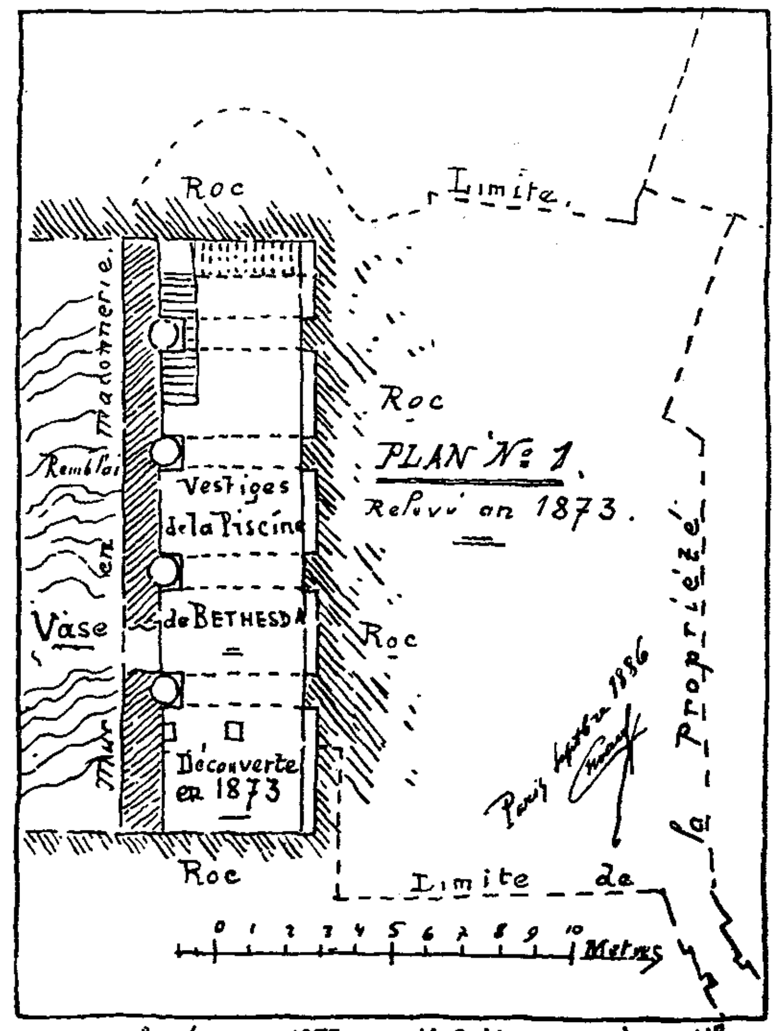


Fig. 12. Plan relevé en 1873 par M. Mauss, après qu'il eut découvert les vestiges de la piscine de Béthesda.

[22] *L. de Vaux,* Piscine de Béthesda, Revue archéologique, 1887, t. IX.

l'échelle après les fouilles, montre un vaste portique divisé en cinq travées qui, — la construction en donne un temoignage manifeste — étaient couvertes de cinq voûtes. Le côté postérieur, comme dans la plupart des représentations peintes, est fermé par un mur, tandis que le côté antérieure possède cinq grandes ouvertures qui assurent un accès facile à l'intérieur où se trouvait la piscine. Cette architecture coïncide à ce point avec toutes les données précédemment exposées que la reconstruction de cet édifice, si on l'exécutait sur la base de ce plan et des solutions constructives analoques que l'on trouve en Syrie par exemple, ne réaliserait rien d'autre que l'aspect que notre art médiéval a donne à ce monument.

Nous croyons que ces recherches ont découvert la persistence séculaire de ces formes qui vivaient, comme une idée tectonique lapidaire, dans les documents et la peinture depuis l'époque de leur prototype réel au temps de Jésus jusqu'au bas Moyen Age. Par cet exemple, nous semble-t-il, nous espérons démontrer que des recherches détaillées pourraient découvrir l'origine et le prototype de nombreuses formes de l'architecture peinte qui, par leur aspect, n'evoquent pas immédiatement une architecture réelle, et expliquer par là de nombreux modèles qui se sont formés dans l'iconographie de l'architecture peinte.

La communication fut suivie des remarques de M. *O. Demus*.

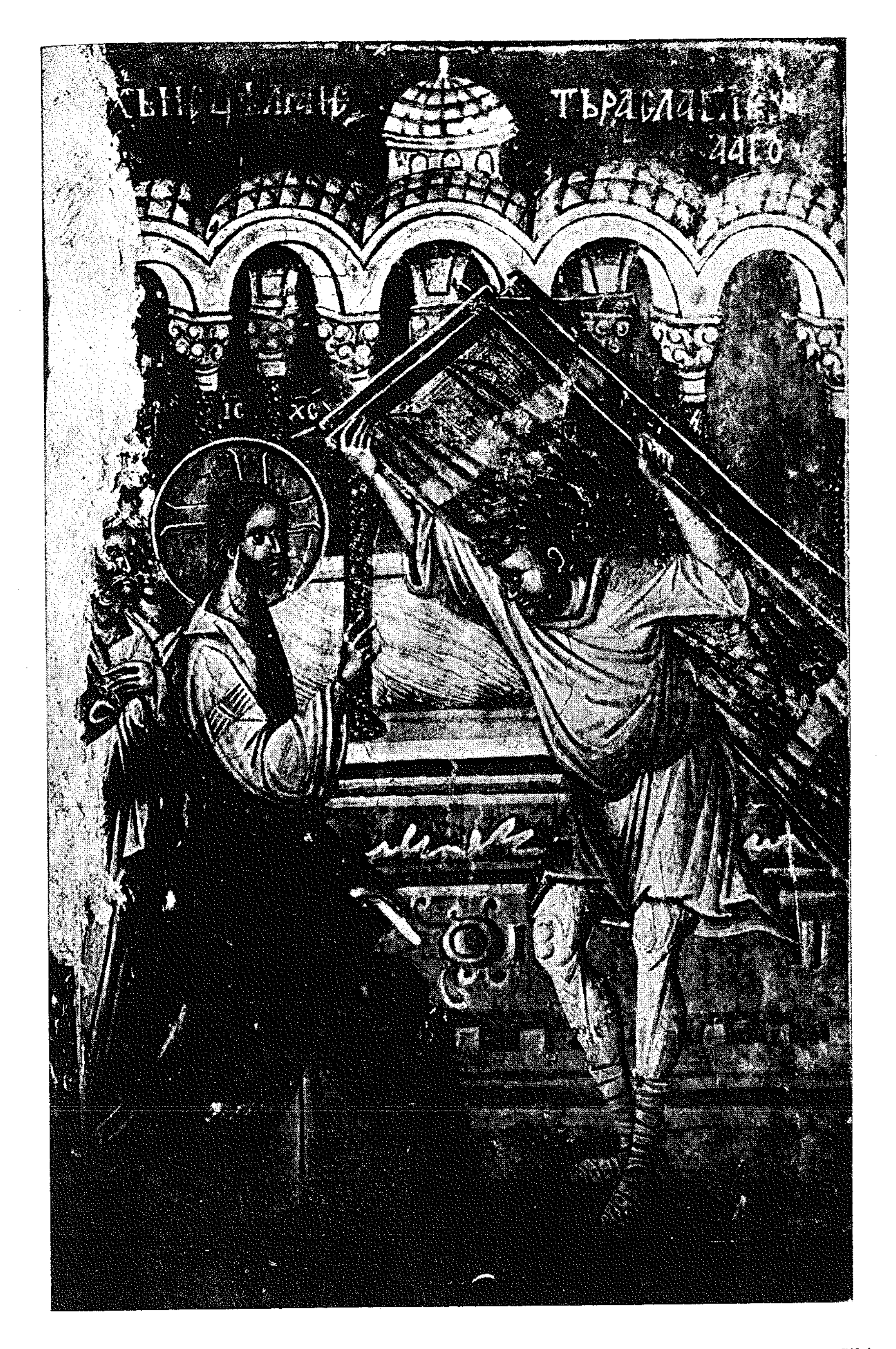


Fig. 1. La composition de la Guérison du paralytique de l'église de St Nikita; à l'arrière plan se trouve l'architecture du bain de Béthesda qui a la forme d'un portique à cinq voûtes avec la piscine dedans. (Photo Musée national de Belgrade)

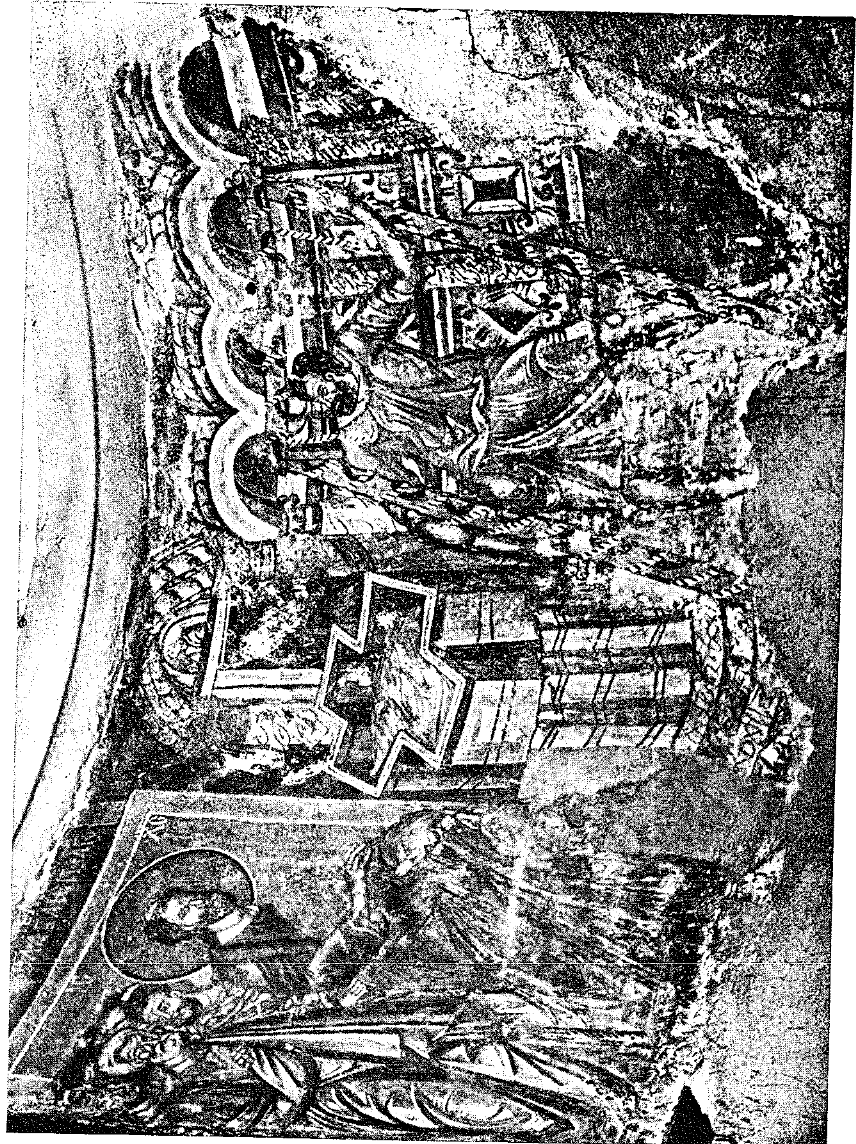


Fig. 4. La même composition de l'église de Ljubostinja; la conception du portique à cinq voûtes est même ici littéralement réalisée.



Fig. 5. Kastoria. Le bain de Béthesda dans la composition de la Guérison da paralytique. (D'après S. Pelecanidis)

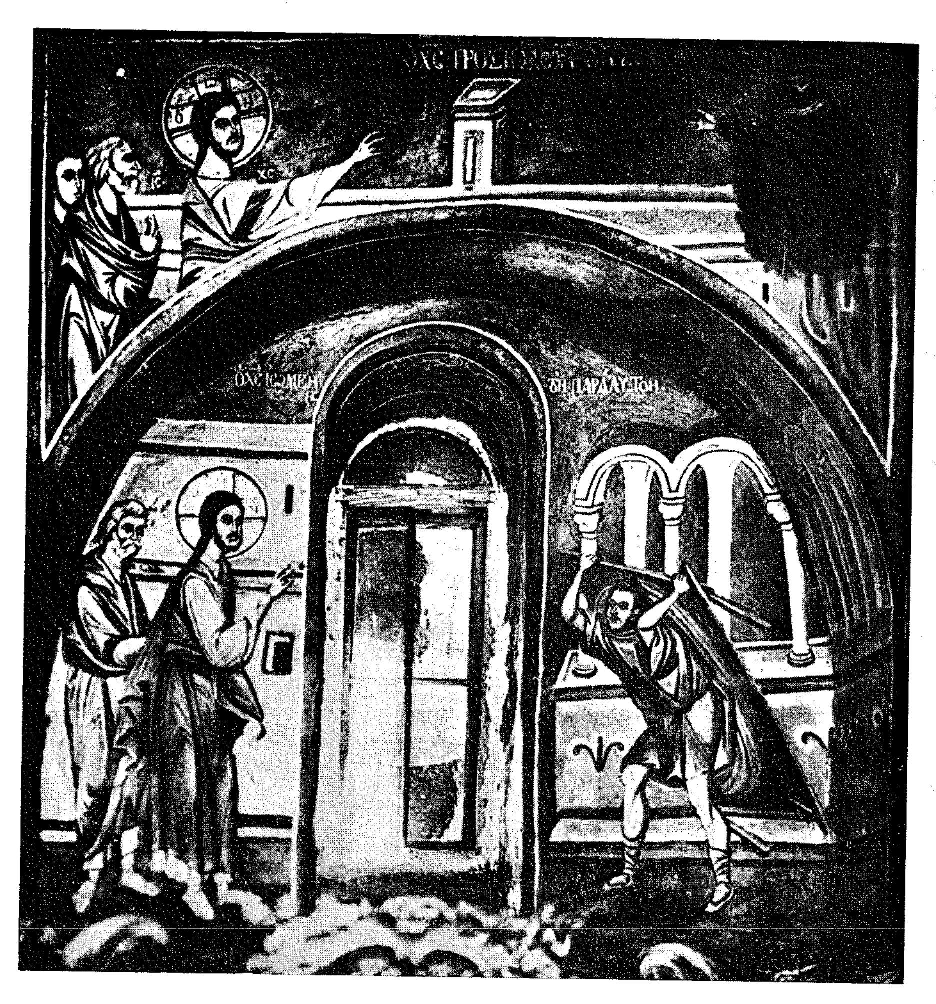


Fig. 6. Chilandar, Catholicon. En insistant sur la représentation conséquente de l'architecture du bain de Béthesda et n'ayant pas eu assez d'espace, le maître a peint deux de cinq voûtes sur le mur et le reste sur l'intrados de l'arc.
(Photo d'après Millet)

Fig. 7. Le patriarcat de Peć, narthex; la conception à cinq voûtes du bain de Béthesda a pris ici des formes un peu décadentes, mais la même idée tectonique fondamentale est tout de même conservée. (D'après le photo du Musée national de Belgrade)

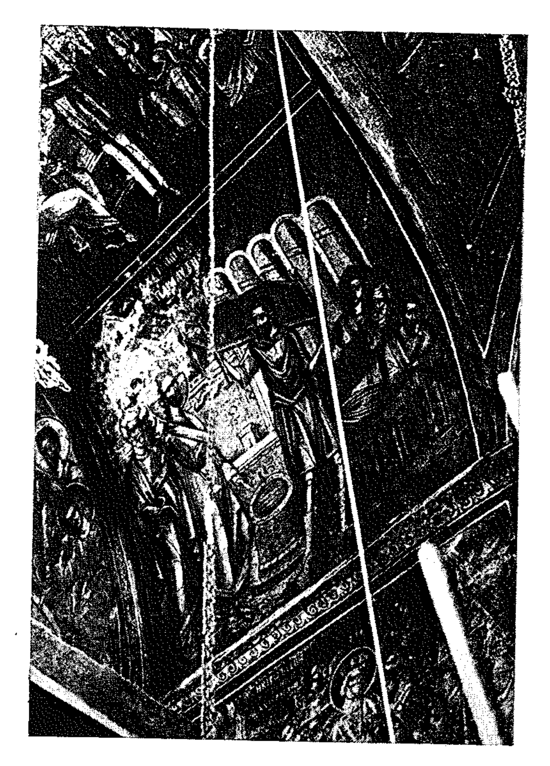


Fig. 8. Dionisiou, Catholicon; la solution est tout à fait analoque à la précédente (Photo d'après Millet)

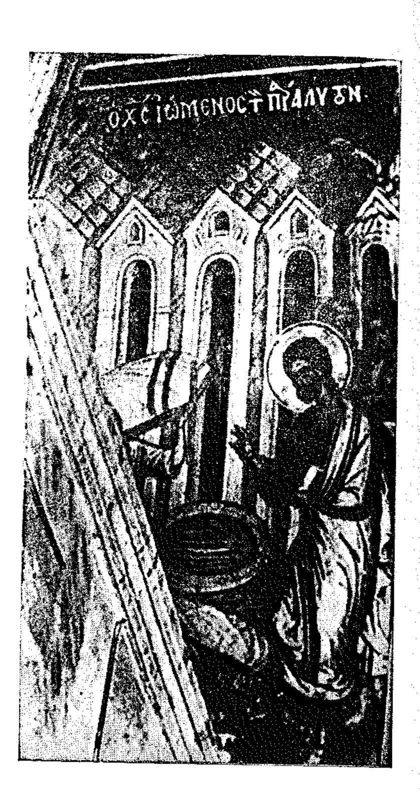


Fig. 10. Conception du portique à cinq voûtes d'une solution extrêmement décadente a reçu la forme de l'architecture à cinq espaces voûtés separés. Lavra, Catholicon. (Photo d'après Millet)



Fig. 9. La même solution tectonique sur la miniature de l'Evangile de l'Iviron sur l'Athos.

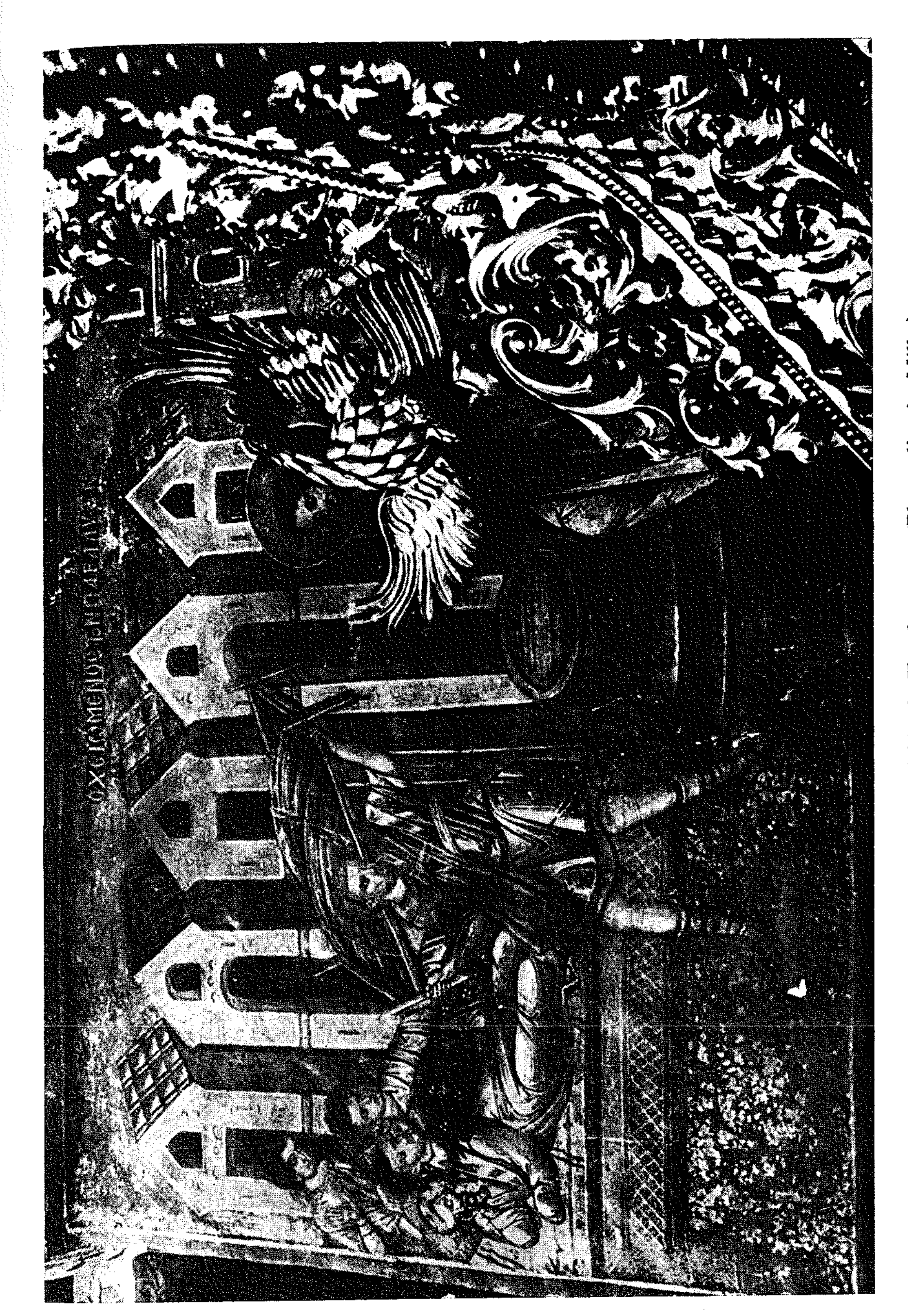


Fig. 11. Conception semblable de Koutloumous. (Photo d'après Millet)

ANDREAS STYLIANOU, Lapithos, Cyprus

SOME WALL-PAINTINGS OF THE SECOND HALF OF THE 15th CENTURY IN CYPRUS

In opposition to a small group of Italo-Byzantine paintings[1] the second half of the 15th century presents us with an extensive revival of Byzantine art throughout the island. Generally speaking, the style of this post-Byzantine revival has taken on a local character, especially the compositions. Transfers or drawings were evidently used extensively, but no two of the surviving series are alike in iconographic detail — number of complimentary figures, architectural backgrounds, colour, etc. — even when they are signed by one and the same painter. In fact even the principal iconography is not steady and there is often recourse to models and styles of the previous centuries. The size of the panels is at least a quarter of that of the previous centuries; hence the rustic character of the compositions, for the walls do not lend themselves easily to compositions reduced to miniature size, compared with earlier paintings. Thus the style improves with the individual Saints, where in fact we have some real masterpieces recalling 14th century revival styles.

Many new churches were built and painted at this time and older ones were redecorated in this post-Byzantine style. Two dated series by the local painter Philip Goul will be examined first. The largest and best preserved of the two, is in the monastic church of the Holy Cross of »Ayiasmati« in a remote fold of the hills near Platanistasa, on the northern side of the Troodos range of mountains. The church is of the steep-pitched roof type, with an outer enclosure to which the roof extents (see figures 1—5 and plate I, A).[2] According to two inscriptions over the north and south

[1] See *A. Stylianou,* An Italo-Byzantine Series of Wall-paintings in the Church of St. John Lampadistis, Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958, München 1960, pp. 595-8, and plates LXXIV - LXXXI.

[2] Weather conditions, poverty and Western influence, contributed to the development of a new type of church architecture in the Troodos range of mountains, from the 13th century onwards. In this type of church, four walls support a steep-pitched roof to within a few feet of the ground, covered with flat tiles, a feature characteristic of western Europe and foreign to the Mediterranean. Sometimes these

entrances to the naos, this monastic church »of the Holy Cross of Ayiasmati was erected through the donation... of the chief priest Lord Peter Peratis...« and »the painting ...was completed in the year 1466...« by the Cypriot painter Philip Goul.[3]

The walls of the naos are divided into two zones: the upper one is mainly reserved for the festival and narrative compositions and the lower one for the individual Saints (see figures 2—4 and plate IV). The New Testament cycle unfolds itself in thirty compositions. It starts on the south wall near the iconostasis, with the Birth of the Virgin Mary, preceded by Mathew and Luke and ends opposite on the north wall with the Dormition, followed by John and Mark. The Annunciation is placed on the eastern pediment and the Crucifixion on the western one. We shall examin a few specimens.[4]

In the Presentation of the Virgin to the Temple (plate I, B) the artist has departed from the traditional compositions and has grouped the candle bearing virgins on the right. A reluctant little maiden being pulled by one of the older ones, gives a realistic touch to the composition. The temple is a medieval Italian building of several storeys and in three dimentions, although the foreground is two dimentional.

In the Birth of Christ (plate II) the artist has crowded all the familiar scenes of the Byzantine composition and even more. The Magi arriving on horseback have been arranged negotiating the hard climb one by one. The last one seems to be jumping over a delightfully realistic milking scene in the bottom right hand corner. On the left, above the washing scene, a seated shepheard holds a bagpipe on his lap, but his head is turned to face the angels in the sky.

Taking the Baptism as another example (plate III, A) we find that the artist prefers the version of the naked Christ, blessing the personification of the river Jordan. The arrangement of the angels in a line up the rocky banks, diminishing in size as they go up, produces a kind of a third dimention, otherwise suggested by the narrowing of the river as it goes up.

In the Triumphal Entry (plate IV) the artist has simplified the Golden Gate, but beyond that he clings to one of the traditional versions of the theme. The Apostles all follow and Christ rides side-saddle on the placid ass. A small tunnel in the left hand hill, adds a small innovation to the composition.

---

churches are divided into a nave and two aisles by wooden or built archades, the result being an early Christian basilica in miniature form. In other cases, outer enclosures have been added on two, three, and sometimes on all four sides, the result being a church inside a church.

[3] For the complete inscriptions of the church see, *A* and *J. Stylianou*, Donors and Dedicatory inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus, Jahrbuch des Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, vol. IX, 1960.

[4] For the complete scheme of decoration see figures 2-5 and notes 6 and 8.

In the Transfiguration (plate IV) he prefers the dramatic version of the later-Byzantine period, with the three Apostles in dramatic and impossible postures.

The Agony in the Garden (figure 4, 61) is rather poor in drawing and composition, but this is offset by the dramatic differentiation of one of the young Apostles, who is pictured asleep with the crown of his head towards the spectator and using another Apostle lying across, as a pillow. This shows that the artist was conversant with much earlier representations of the theme.

The Betrayal of Christ (figure 4, 62) is vivid and dramatic in colour and composition. It is the multitude who take hold of Christ, while the soldiers are kept in the background.

In the Crucifixion (figure 4, 54) the attendants are few. The Virgin Mary with three women on the left and St. John with the good Centurion on the right. There is composed grief on their faces and their gestures are controlled. There is no hysteria. And yet the angel on the left, below the arm of the Cross, covers his eyes with both hands.[5] The walls of Jerusalem are decorated with a foliated scroll pattern suggesting relief work and two heads in profile betraying a Roman origin. Is this an influence of the siparium or movable screen of the medieval stage?

The Anastasis (plate III, B) has been placed in the niche over the western entrance to the naos[6], a very appropriate symbolical frame for the composition. We have here one of the early versions of the theme, with the »peace be unto thee« posture of Christ. Although Adam is emerging from a sarcophagus (not showing in the illustration) the delivered saints on the right are grouped infront of a cave entrance into the hills[7], like the one in the Triumphal Entry.

---

[5] Angels with extreme human feelings appear much earlier in the East as well as in the West: At Nerezi, 1164; at Chilandari, 1302 and at Lavra, 1535, on Mount Athos; at the Avena chapel, by Giotto and in la „Maesta" by Duccio, both early 14th century, etc.

[6] The scheme of decoration on the western facade of the naos is as follows. *Pediment*: 81) the Last Judgement. *Niche above the door*; *d·wn*; 82) Anastasis. *Arch of the niche*: *south*; 14A, 14B) see figure 2, section A - A; *north*; 24A, 24B) see figure 3 section B - B. *Left of the entrance*; 83) Sts. Barbara, Paraskevi, Marina and the Virgin Mary. *Right of entrance*: 84) Christ; Constantine and Helena with the Cross between them. *Southern facade of the naos*; *niche above the entrance*: 58A) see figure 4, section C - C. *On the left of the above niche, to the ceiling*: 85) the Donors, a priest and his wife, presenting a model of the church to Christ with the Virgin Mary as intercessor.

[7] Is this a spontaneous differentiation or an influence of the Western compositions of the theme, where Adam and Eve and the rest are delivered from a cavern? As the same cave entrance appears in the Triumphal Entry, the former suggestion is more possible. The same combination of cave and sarcophagus appears in an icon of the 13th century from Mount Sinai (shown by professor Weizmann in his report on the 13th century Crusader icons on Mount Sinai, at the 12th International Byzantine Congress at Ohrid).

On the narrow arch of the north arch-recess are pictured, among others[8], the miniature compositions concerning the Vision of St. Constantine. The two pictures are inscribed: »By this conquer« and St. »Constantine, having made a golden Cross, he takes it and ascends to Rome«. In the former, two groups of mounted people converge from either side, looking up at a segment of the sky where there are three golden stars forming a cross. Constantine rides in front of the group on the left, on a grey horse. He wears a red cloak and a golden crown. The horses are well drawn. In the background there are hills on either side. In the second picture, Constantine leads a multitude of mounted soldiers, emerging from the vaulted gate of a medieval squarely built castle. The soldiers wear elaborate helmets and mail and they hold spears in their hands. Constantine holds a sword. One of the other leaders — in a strange red hat — holds the golden cross. At the top of the picture, a guiding angel holds a sword in his right hand.

On the wall of the recess there is a series of miniature compositions depicting scenes from the legend concerning the discovery of the True Cross by St. Helena: A certain Judas points out to St. Helena — under torture — the burial place of the three crosses etc. (figure 3, 43).

The style improves markedly with the individual Saints. The Virgin Mary in the apse was executed with great skill and care and exhibits the traditional facial features with a kindly expression, emanating from an idealized beauty (plate V, A).

The choir of eight Prelates, round the bottom of the apse, are also well portrayed, with appropriate expressions, a mixture of concentration, serenity and reverence. St. Barnabas, the founder of the Orthodox Church of Cyprus, is among them (plate V, B). He is dressed in chiton and himation over which he wears an omophorion, an unusual but befitting combination; he has a dark round beard. In the portrait of St. John the Baptist (plate VI, A) there is a humanistic expression reminiscent of the 14th century revival styles. His iconography is that of a Deisis: He is placed near the iconostasis on the north wall bowing towards the altar; the Virgin Mary is portrayed opposite on the south wall in a similar interceding posture (fig. 3, 46), while Christ is placed in the tip of the pediment (fig. 5, 70). The aggressive posture of St. Demetrios

---

[8] *The paintings round this arch (not shown on any of the sections) are*: 86) St. Panteleimon; 87 and 88) the two compositions concerning St. Constantine, discribed above; 89) the Burning Bush; 90) Pharaoh and his soldiers overtake Moses and the children of Israel (Exodus, chapter 14); 91) „let us sing to the Lord, for He hath triumphed gloriously" (Exodus, chapter 15); 92) the Raising of the Holy Cross; 93) St. John Lampadistes. — *The paintings round the arch of the recess of the south wall are*: 94) St. Cosmas, martyr; 95) the Miracle of Chonae; 96) St. Tryphon, martyr; 97) St. Artemios, martyr; 98) St. Niketas, martyr; 99) St. Mynas the Egyptian, martyr; 100) „What saith my Lord unto his servant?" (Joshua, chapter 5, verse 14); 101) St. Damian, martyr.

(plate IV) appears to have been an interchangeable one between various soldier Saints, since the main Byzantine period.[9] The youthful St. Mamas riding his lion (plate VII) on the other hand, was at that time a recent development in Cypriot iconography.[10]

The second series of paintings by Philip Goul is in the little chapel of St. Mamas[11] in the village of Louvaras on the southern side of the Troodos range of mountains. The chapel is of the same architectural type but smaller and without an outer enclosure. It was built in 1455 and it was painted in 1465. The walls have been divided into 3 zones, the upper two for compositions and the lower one for Saints. With this arrangement it has been possible to bring the New Testament cycle to 27 pictures, but further reduced in size.The scheme is the same but some of the complimentary pictures to the festival cycle have been replaced by miracles. The iconography differs either in detail or fundementally.

Taking a few compositions for comparison we find that in the Triumphal Entry, Christ rides the »animated colt« instead of the »placid ass«; in the Crucifixion there is less grief and more dignity and the disturbing angels are absent: the walls of Jerusalem are plain; in the Betrayal it is the soldiers who take hold of Christ now and not the multitude; St. Demetrios now holds a spear and his head is inclined to one side.

A remarkable trio of Faith, Hope and Love (plate VIII, A) reflect the psychological conditions of this post-Byzantine period: Remote reflections of classical antiquity, these Christian Graces were personified in early Christian times and suffered martyrdom for the ideals they reprresent, under the guidance of their mother Sophia; in life they are described as beautiful, here they look rather austere. And yet in the portrait of St. John the Baptist (plate VI, B) we have a real masterpiece reminiscent of 14th century revival styles, embodying in itself centuries of evolution in Byzantine style and iconography. It is a portrait with divergent abstruct qualities, emanating from one and the same face: He is wild and yet he is kindly, he can rebuke and yet he can admonish, he is human and yet he can inspire faith; the Cross inside an anchor in his left hand (not showing in the illustration) is an early Christian symbol of faith to the Cross.

---

[9] A 12th century icon of St. Demetrios enthroned, in the Tetiakov Gallery, Moscow, depicts the Saint drawing his sword (*David Talbot Rice*, Byzantine Painting, London 1948, plate 25); an 11th century St. George in the church of Panayia Mavriotissa and a contemporary St. Mercurios in the church of Ayios Nicolaos tou Kasnitsi, both at Kastoria, are portrayed in this manner (*Stylianos Pelekanides*, Καστοριά, I, Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι, Θεσσαλονίκη 1953, plates 86B and 55A) as well as a 14th century St. Mercurios in the parecclesion at Karye camii (*Paul Underwood*, Fourth preliminary report on the restoration of the frescoes in the Kariye camii at Istanbul by the Byzantine Institute, 1957-1958, Dumbarton Oaks Papers, number 13, figure 13).

[10] *Anna Marava - Hajinicolaou*, Ἅγιος Μάμας, Athens 1953.

[11] The illustrations published by *G. A. Soteriou*, Τὰ Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Κύπρου, Athens 1935, plate 112, do not come from this church.

The varying iconography of the two churches suggests that Philip had several series of transfers or drawings or even manuscripts from which his school worked. There is a love for detail and differentiation through ecclecticism of style and iconography. The secondary iconographic infiltrations from the West — as for example the architectural background in the Presentation — do not touch the Dogma. »The Painters Guide« orders buildings, but does not specify what type of buildings.

The chapel of the Archangel (of the same architectural type) in the township of Pedoulas, retains a series of paintings of 1475, by a local painter.[12] The walls are divided into two zones and the scheme of decoration is the same, except that the Ascension has been placed in the eastern pediment[13] instead of the Annunciation. The New Testament cycle has been reduced to thirteen compositions.[14]

The style is relative to the above churches, but the iconography varies again either in detail or fundementally. In the Betrayal, Christ ignores Judas and with a mixture of calmness and worry turns his head to face Peter cutting the ear of Malchus in the bottom left hand corner. It is the soldiers who take hold of Christ but there are no civilians. The soldiers — in their padded jirkins and chain mail — are rather rigid and there is lack of movement; Some of them have amusing moustaches reminiscent of the stage. In the Anastasis he prefers the frontal Christ delivering Adam and Eve at the same time one on either side. Here again the style is at its best in the individual Saints. The Virgin Mary in the apse is a replica of that in »Ayiasmati«.

Some of the earlier domed churches have been partly redecorated in this late 15th century style. A remarkable series of over 40 compositions and many individual Saints exists in the Byzantine domed church of St. Heracledios (Monastery of St. John Lampadistes[15]) at Kalopanayiotes.

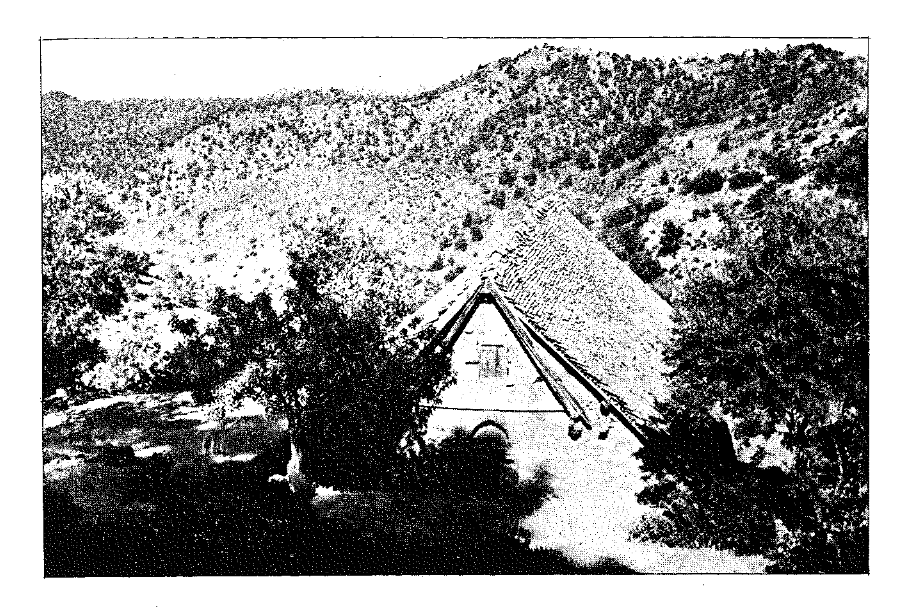
[12] For illustrations of the paintings see *G. A. Soteriou*, ibid, plates 100-3. For the inscriptions and donors see, *Stylianou*, Jahrbuch, ibid, pp. 112-4.

[13] It has retained this position in most of the later churces of this type.

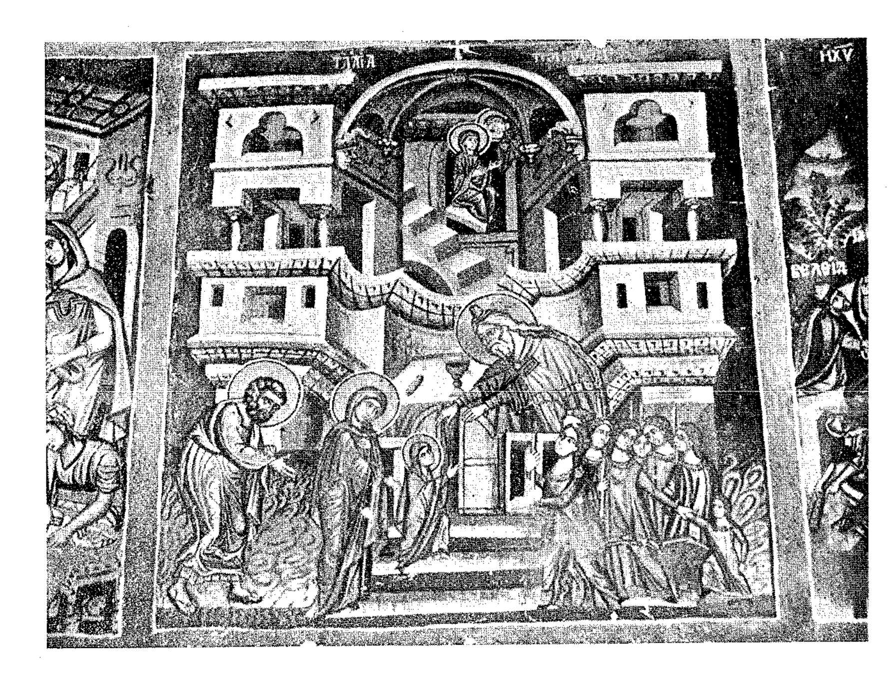
[14] The cycle is composed of nine Festival and four complimentary compositions. The eliminated Festival compositions are: The Transfiguration, the Raising of Lazarus and the Descent of the Holy Spirit. The complimentary compositions are: The Birth of the Virgin Mary, the Presentation of the Virgin to the Temple, the Betrayal and the Lamentation.

[15] The monastic church of St. John Lampadistes is a combination of several buildings of various dates. The domed church on the south dates from the IIth century and has two series of paintings, the one under study and an earlier one; a rebuilt barrel-vaulted church in the middle is dedicated to St. John Lampadistes; a Latin chapel attached on the north, has a series of Italo-Byzantine paintings of the late 15th century; a wood-roofed narthex has another series of paintings of the second half of the 15th century which falls within the group under study. For a ground-plan of the church see, *Soteriou*, ibid, picture 17. For the paintings of the Latin chapel, see note 1. For the inscriptions and donors of the narthex see *Stylianou*, Jahrbuch, ibid, p. 100-1.

Plate I



A. The Church of „Stavros tou Ayiasmatti", Cyprus (1466)



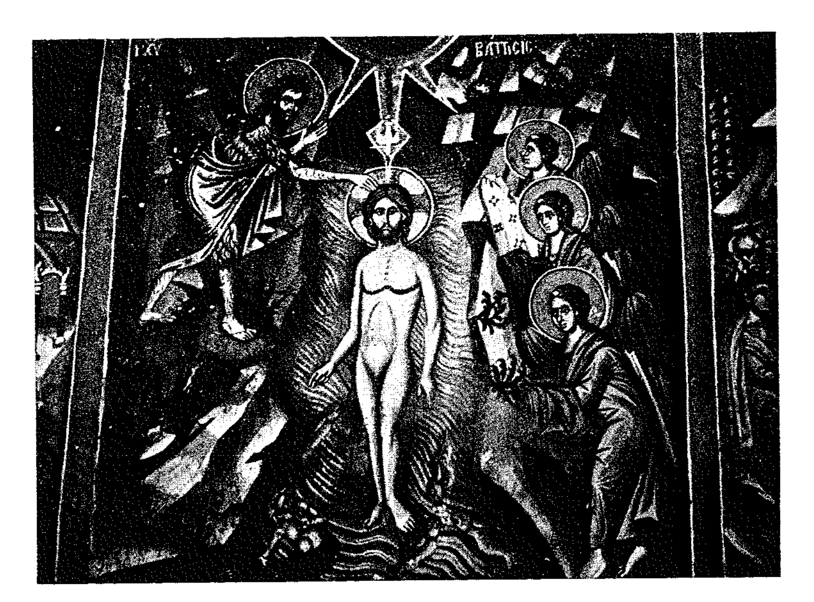
B. „Stavros tou Ayiasmatti", Cyprus: The Presentation of the Virgin Mary to the Temple (1466)

Plate II



„Stavros tou Ayiasmatti", Cyprus: The Birth of Christ (1466)

Plate III



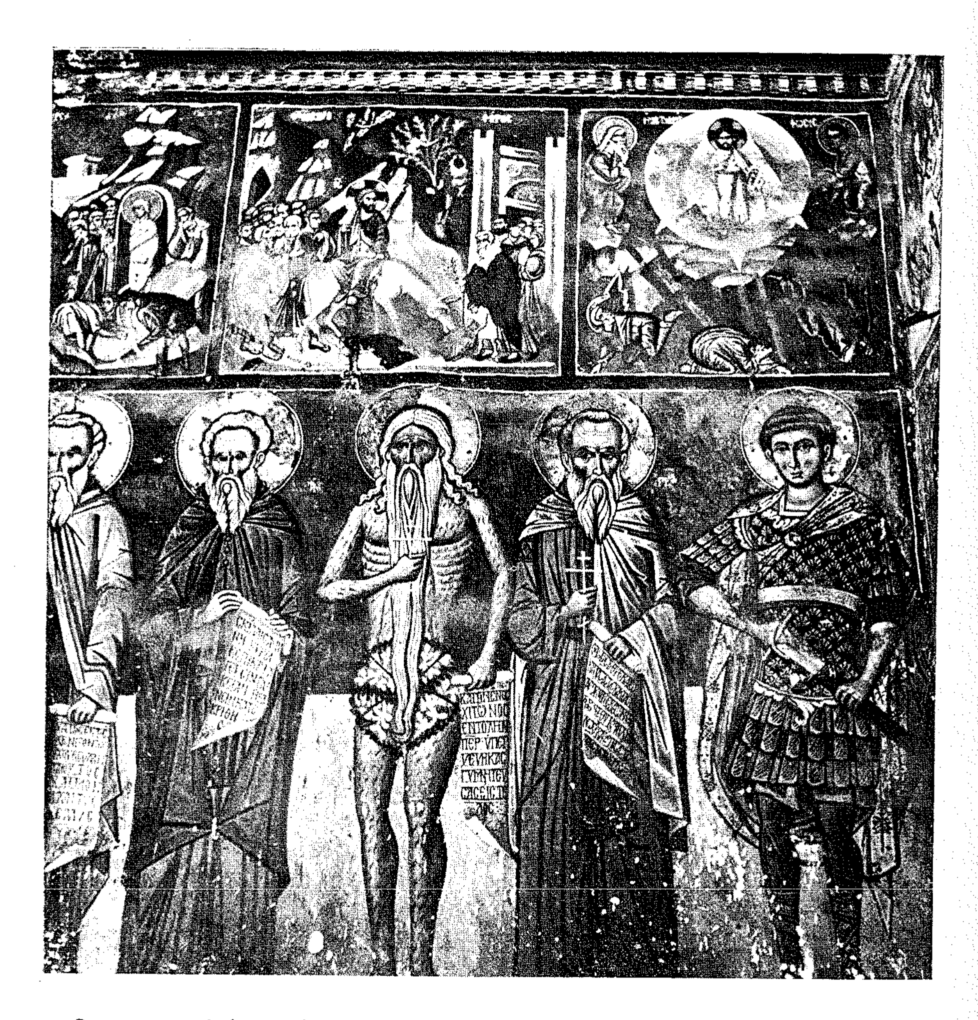
A. „Stavros tou Ayiasmatti", Cyprus: The Baptism of Christ (1466)



B. „Stavros tou Ayiasmatti", Cyprus: The Anastasis (1466)



Plate IV



„Stavros tou Ayiasmatti", Cyprus : The Raising of Lazarus, The Triumphal Ride, The Transfiguration, four Monastic Saints and St. Demetrios (1466)

Plate V



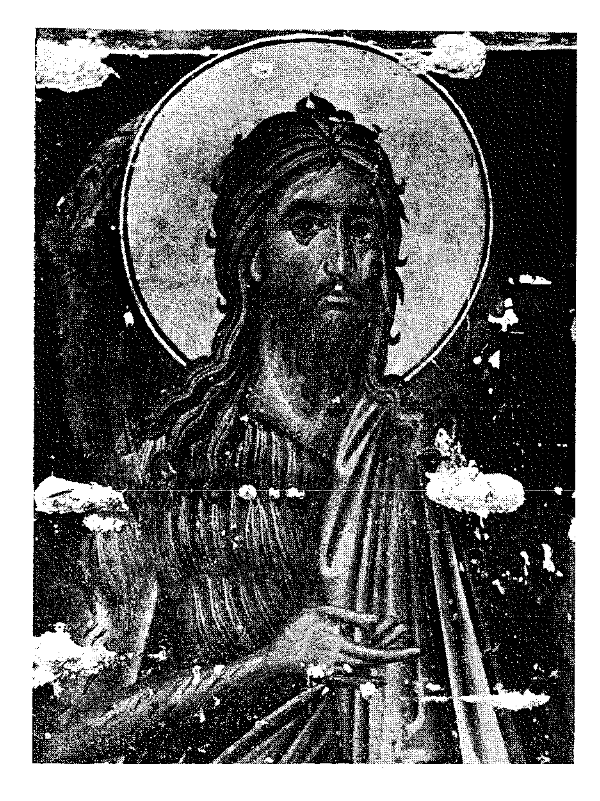
A. „Stavros tou Ayiasmatti", Cyprus : The Virgin Mary attended by the Archangels (1466)



B. „Stavros tou Ayiasmatti", Cyprus: Prelates Barnabas, . . ? . . and Chrysostom (1466)



A. „Stavros to Ayiasmatti", Cyprus : St. John the Baptist (1466)



B. Church of St. Mamas, Louvaras, Cyprus: St. John the Baptist (1466) —
(By kind permission of the Director of Antiquities and the Cyprus Museum)



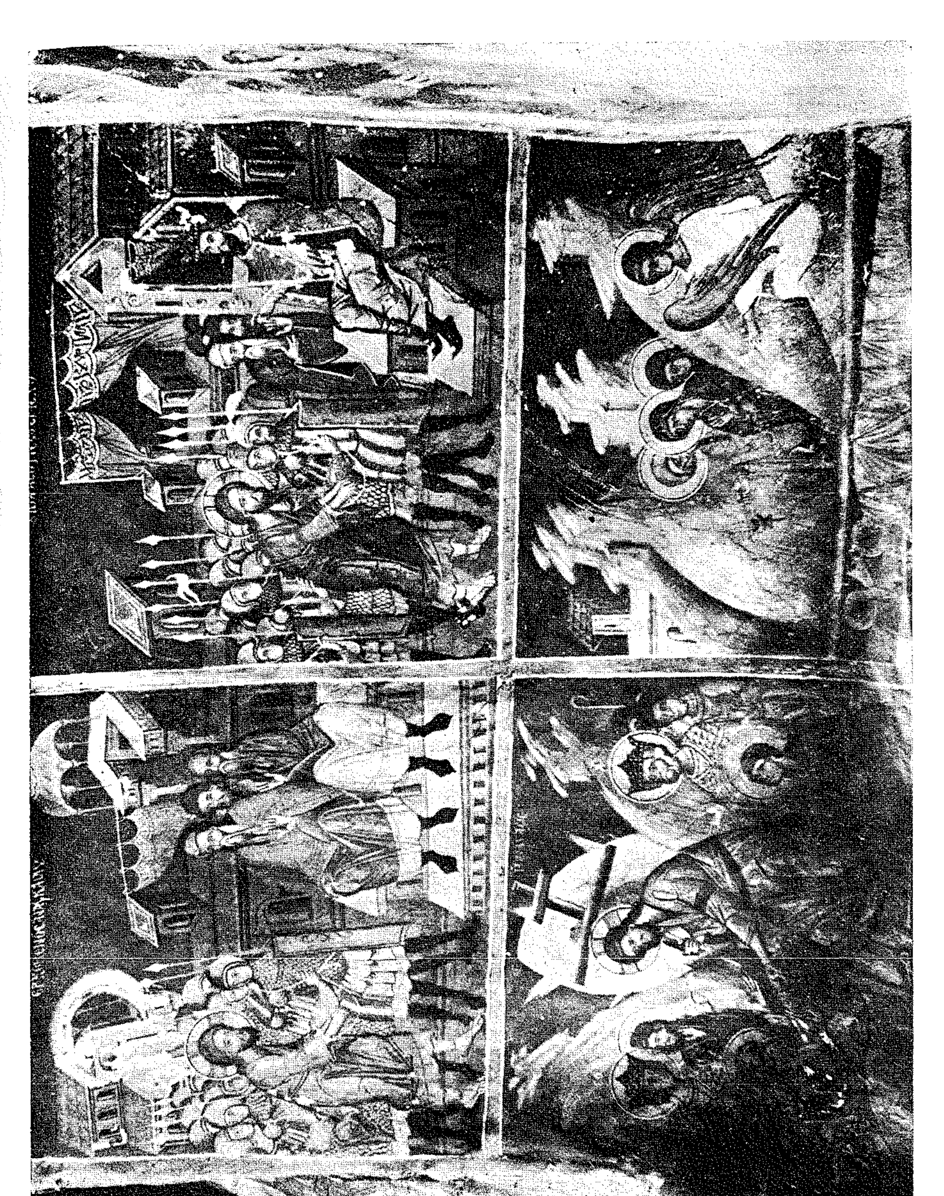
„Stavros tou Ayiasmatti", Cyprus : St. Mamas (1466)



A. Church of St. Mamas, Louvaras, Cyprus : Faith, Hope and Love (1465) — (By kind permission of Stavros Syrimis)



B. Church of Holy Cross, Pelendri, Cyprus : The Meeting of the Virgin Mary an Elizabeth (second half of the 15th c.)



Church of St. Heraclidios (monastery of St. John Lampadistes) Kalopanayiotes, Cyprus : Christ before Annas and Caiaphas, Christ before Pilate, Anastasis, Empty Tomb. (Second half of 15th c.)

The redecorated vaults of the cruciform church are covered with eight pictures instead of the earlier two. They unfold themselves in a tempo with stress on the Passion of our Lord: Christ before Annas and Caiaphas (plate IX) is pictured twice in different parts of the church, one meant to be before Annas according to John and the other before Caiaphas according to Mathew, but with very little differentiation between them; the High priest rents his garments, Christ before Pilate (plate IX) and Pilate washing his hands in two different parts of the church; the Mocking, the Via, Crucis, the Crucifixion, the Entombment the Anastasis (plate IX), the Empty Tomb (plate IX) etc. It is a narrative cycle with an air of mass production. It is a Passion play in pictures. There is a dramatic feeling about the whole series. Cyprus had its Passion play as early as the 13th century, the only one of its kind known from the Byzantine world.[16]

In the Byzantine domed church of the Holy Cross at Pelendri[17] we have a series of fifteen compositions concerning the life of the Virgin Mary, drawn from the apocrryphal Gospels, which fall within this group. It starts with the Offerings of Joachim and Anna and ends with the Meeting of the Virgin Mary and Elizabeth. The spirit of the paintings is monastic. The best composition is perhaps the one in which Joachim lifts the little Virgin up to be blessed by the Prelates, who appear to be seated at a banquet. In the Meeting of the Virgin Mary with Elizabeth (plate VIII, 3), the infants are inscribed on their mothers' bellies. Christ is pictured erect while John is bowing towards Him.

There are several other series of paintings in the island which fall within this group. This outburst of church painting in the island in the second half of the 15th century continues into the first quarter of the 16th century, on the same lines in style and iconography, when it gradually dies out. It is the last flash of Byzantine art in the island in an uneasy style and iconography, boosted by the refugees from the mainland after the fall of Constantinople.[18] The monastery of the Holy Cross of Ayiasmati was apparently founded by refugees from a place bearing the same name in Western Asia Minor.[19] It is usual for people to turn to religion in times of trouble. The accentuation on the Passion of our Lord leading to the Anastasis reflects the passion of the subdued Empire and the hope for its own Anastasis. The representations of Faith, Hope and Love in the church of St. Mamas, stand out as an eloquent epilogue.

[16] See *August C. Mahr*, the Cyprus Passion Cycle, Indiana 1947.

[17] For the inscriptions and donors in the this church see, *Stylianou*, Jahrbuch, ibid, pp. 107-9.

[18] Cyprus was then under the Lusignans, with John II (1432-1488) on the throne, whose Greek wife Helena Palaeologus was a strong woman who had the upper hand in the affairs of the state. She did her best to improve the lot of the Greek Cypriots and helped the many refugees from the mainland to settle in the island.

[19] See *Stylianou*, Jahrbuch, ibid, p. III-2.

ANTE ŠONJE, Poreč

IL BATTISTERO DELLA BASILICA EUFRASIANA DI PARENZO: PROBLEMA DI DATAZIONE

La basilica eufrasiana di Parenzo fu edificata verso la metà del secolo VI, al tempo della cacciata degli Ostrogoti da parte dell' imperatore Giustiniano. Se si pensa che, dopo l'incendio della basilica romana di S. Paolo, avvenuto nell'anno 1823, questa parentina costituisce l'unico monumento dell'architettura paleocristiana che abbia mantenuto fino ad oggi il suo intero complesso (basilica, atrio, battistero ed episcopio), si comprende come essa possa venir considerata della massima importanza.

Nell'intero complesso, per la sua posizione e per la sua monumentale struttura, il battistero assume valore eccezionale. Tuttavia, tranne qualche accenno di sfuggita, nessuno si è particolarmente interessato della data sua edificazione. Eppure il problema è interessante, poichè con esso verrebbe risolto uno dei molti e complicati problemi concernenti il complesso architettonico dell'eufrasiana.

Di coloro che hanno fatto qualche cenno, Deperis[1] Amoroso[2] ed altri sono del parere che il battistero sia stato edificato contemporaneamente alla basilica pre-eufrasiana (sec. V), ma questo loro parere non è stato sufficientemente documentato. Molajoli invece respinge la loro ipotesi, senza darne motivazione, e non presenta alcun documento a sostegno della propria opinione, secondo la quale il battistero sarebbe stato costruito verso la metà del VI secolo, cioè contemporaneamente alla basilica eufrasiana.[3] Dello stesso parere è il Grabar[4], che è giunto a questa conclusione in base alle ricerche effettuate nell'atrio della basilica. Tuttavia anche le

---

[1] *Deperis P.*, Parenzo cristiana, Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria, vol. XIV, fasc. 3 e 4, 1898, pp. 416—417.

[2] *Amoroso A.*, Reliquie di SS. Martiri di nome ignoto, Atti e memorie ...., vol. XIV, fasc. 1—2, 1898, p. 124; Le basiliche cristiane di Parenzo, estratto degli Atti e memorie ...., vol. VI, fasc. 3—4, 1890, p. 25.

[3] *Molajoli B.*, Basilica eufrasiana di Parenzo, Battistero, Padova 1943, p. 29.

[4] *Grabar Andrè*, Basilique et batistere de part ed d' autre del 'atrium, Vjesnik za arheologiju i historiju Dalmatinsku, LVI—LIX, 1954—1957, p. 255.

sue suposizioni non possono essere accettate, poichè gli scavi operati finora davanti alla basilica non hanno dato risultati definitivi, anzi vi sono degli indizi per cui si può affernare che il battistero sia esistito prima della metà del VI secolo, cioè prima che il vescovo Eufrasio iniziasse la totale ricostruzione della basilica.[5] Infatti, per quanto riguarda l'ubicazione, il battistero può risalire sia al quinto che al sesto secolo, dato che si trova ad occidente del frontespizio e sul prolungamento dell'asse longitudinale della navata principale della basilica, sia pre-eufrasiana che eufrasiana[6] (fig. 1). In base all'analisi della relazione esistente tra i muri del battistero e dell'atrio, Forlati afferma che il battistero fu costruito prima dello atrio, che esso sorse cioè quale parte del complesso della pre-eufrasiana.[7] Ma, se il battistero forse stato costruito contemporaneamente all'atrio, è logico che potessimo attenderci una relazione costruttiva tra i loro muri, invece, in tutti i punti di contatto dei muri dell'atrio con il battistero, si osserva che quelli sono stati addossati a questo. Inoltre, in un angolo della facciata nord-orientale del battistero, proprio nella parte terminale delle arcate verso nord, si sono conservati i resti di una pittura ad affresco (fig. 2), esistente con sicurezza prima dell'addossamento del muro dell'atrio al battistero.[8] Poi, durante le ricerche, effettuate

[5] Deperis dopo varie ricerche ha scartato la possibilità della esistenza dell' atrio prima della ricostruzione della basilica, avvenuta verso la metà del VI sec. La sua data di costruzione del battistero, in relazione alle stesse ricerche, non è convincente, mentre la pianta presentata è molto schematica e arbitraria (Deperis, come nota 1; pianta del battistero - tavola). Le lacune e le imperfazioni di Deperis sulla basilica non diminuisscono il valore del suo lavoro. In generale si può dire: le ricerche sul battistero non sono state effettuate mai sistematicamente con il compito prefisso di risolverne la problematicità. Le ricerche, condotte per la soluzione di vari problemi sul complesso della basilica, offrono dei dati valevoli anche per il battistero, dati cui ci riferiremo nel corso del trattato. Ciò che avrebbe potuto offrirci dei dati per una migliore conoscenza e per una più sicura determinazione della data di costruzione del battistero, è stato completamente distrutto. Però nuove ricerche a tale scopo non risultarebbero inutili. Ciò è difficile, perche è stretamente collegato a ragioni finanziarie. La cosa potrebbe venire risolta nell' ambito dei necessari lavori di restauro e conservazione, lavori necessari anche per il battistero. Infatti le sue fodamenta, e in parte anche muri, sono in precarie condizioni di statica e richiedono perciò quanto prima dei rafforzamenti.

[6] La basilica eufrasiana si trova nello stesso posto in cui si trovava quella pre-eufrasiana. Le fondamenta ed in parte anche i muri di questa sono stati sfruttati nella costruzione della nuova basilica eufrasiana.

[7] *Forlati F.*, I monumenti bizantini della Venezia Giulia, Atti e memorie . . . ., vol. XLVII, fasc. I—II, 1935, p. 11. Is suo parere non può essere respinto su due piedi. Egli, in veste di architetto-conservatore, era strettamente interessato e a diretta conoscenza dei lavori sulla basilica, lavori che diresse personalmente da 1922 al 1935.

[8] *Molajoli B.*, la basilica eufrasiana di Parenzo, Padova 1943, p. 29 suppone che i citati resti di affresco provenissero dallo interno della chiesetta del XV sec., che si trovava nella parte occidentale dell'atrio. La sua ipotesi non è accettabile, poichè la cosiddetta chiesetta di S. Caterina non era disposta nel senso Ne — SO come la la faccia nord-orientale dell'ottagono, bensi nel senso nord-sud come la faccia occidentale dell'atrio. Il suo orientamento era dettato dall'arco settentrionale del portico, che nella cappella fungeva da arco davanti all'abside. Solamete in questo modo è potuto conservarsi questo arco che era entrato a far parte della chiesetta. In caso

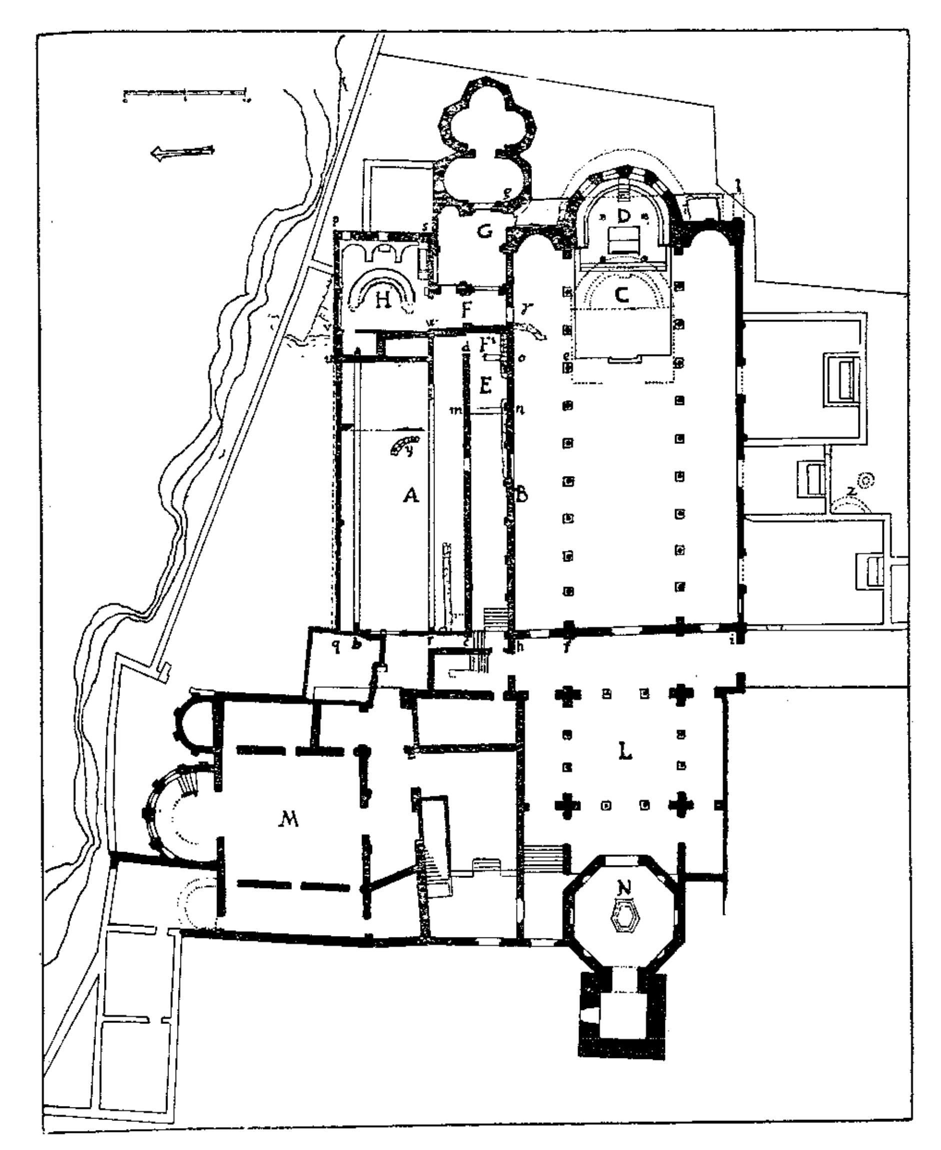


Fig. 1. Pianta del complesso della basilica eufrasiana.

nell' autunno del 1958 dal dott. M. Prelog nell'area meridionale del battistero, è venuta alla luce una parte terminale delle arcate sud

contrario sarebbe stato distrutto con la costruzione della cappella oppure dall'azione distruttrice del tempo, come andò distrutta tutta la facciada occidentale dell'atrio. Nel disegno di Selb e Tischbein dell'anno 1848 si vede come era disposta la chiesetta e come appariva la distrutta facciata occidentale dell'atrio.

dell'atrio (fig. 3). Questa è addossata al muro del battistero al di sopra dell'intonaco. Pertanto i resti della pittura ad affresco nella parte nord-orientale e l'intonaco nella parte sud-orientale, confermano l'ipotesi che il battistero sia sorto prima dell'atrio.

Basandosi sul rinvenimento di resti del pavimento musivo e di muro nell'area settentrionale del campanile, Frey è giunto alla conclusione che, attorno al battistero ottagono, sia esistito un deambulacro a sedici facce[9] (fig. 4, 5). Dei quattro passaggi esistenti nei muri del battistero in direzione del deambulacro[10], dei quali egli fa menzione, tre si sono conservati fino ad oggi. Infatti le nicchie quadrangolari sulle facce settentrionale e meridionale dell'ottagono non sono altro che i vecchi passaggi. Se ne esisteva uno anche sulla faccia occidentale, esso è scomparso in seguito alla successiva apertura verso il campanile. Il passagio ad oriente si è invece conservato, subendo però dei mutamenti di forma, poichè

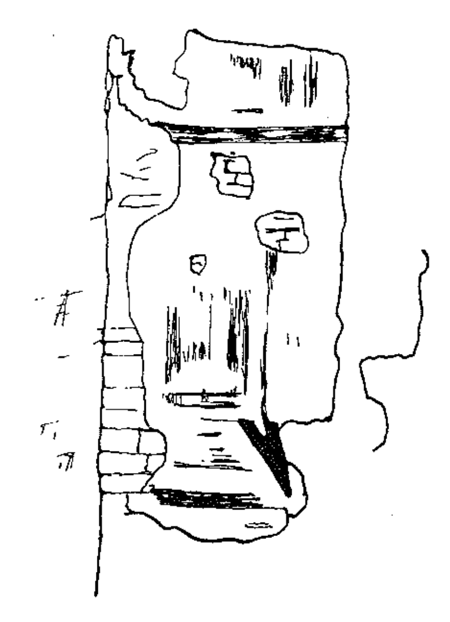


Fig. 2. Resti delle pitture murarie nell'angolo destro della facciata nord-orientale dell'ottagono del battistero.

[9] *Frey D.*, Neu Untersuchungen und Grabungen in Parenzo, Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, III ser XIII, (1914), p. 184. La sonda effettuata nell'autuno del 1954 nella parte settentrionale del campanile, ha portato alla luce i resti di un muro, che corrispode esattamente alla descrizione fattane da Frey. Inoltre è stato constatato che tali resti del deambulacro possiedono tracce di lesene (fig. 5).

[10] *Frey D.*, o. c., p. 184.

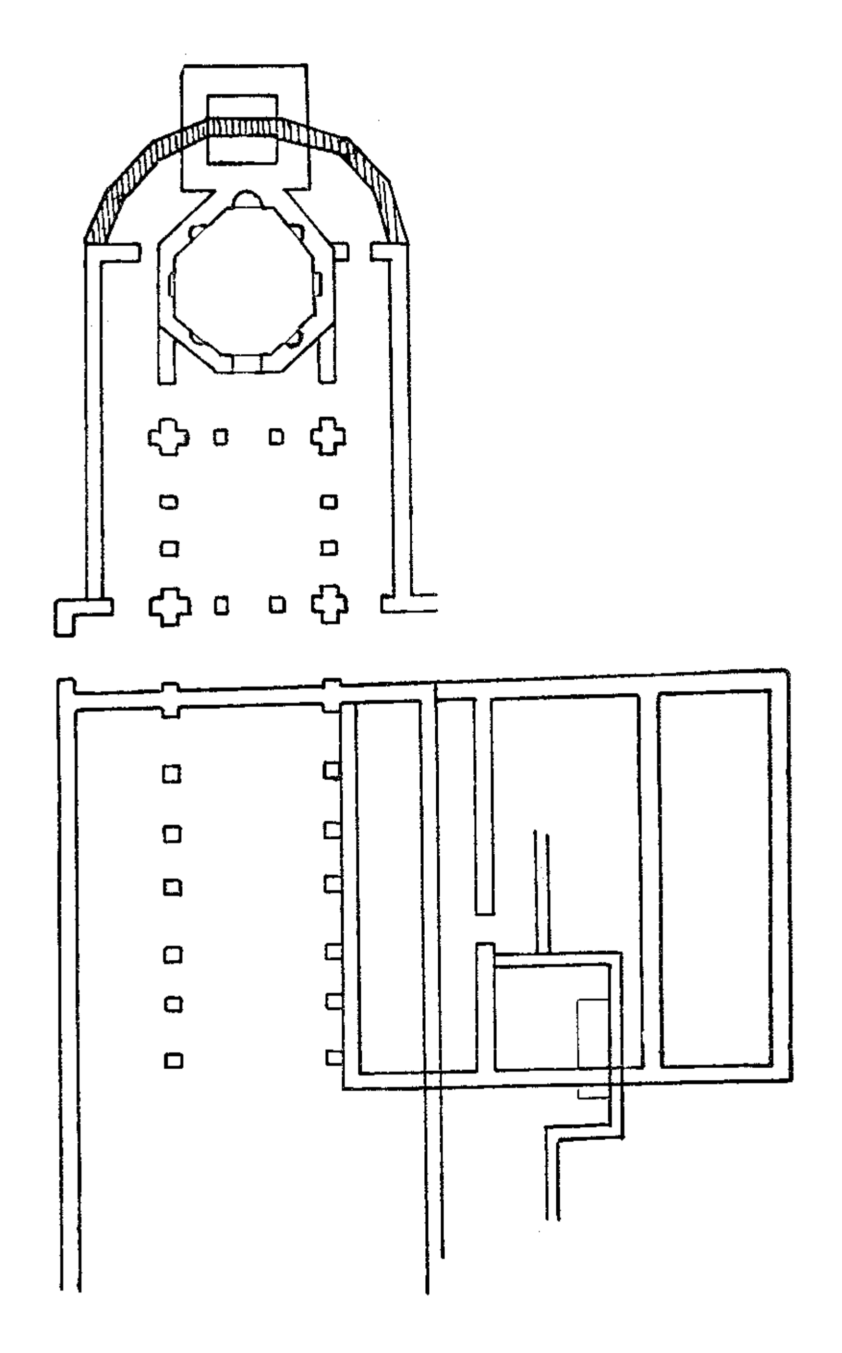


Fig. 4. Pianta del battistero secondo Frey.

in origine era molto più alto e lungo degli altri (fig. 6). Il rilievo piatto, riscontrabile sui resti del suo architrave, è identico a quelli del V secolo e probabilmente certe parti appiattite di crux coronata sono resti dell'ornamento che si estendeva per tutta la lunghezza dell'architrave (fig. 7). Poichè il rito battesimale, che si svolgeva nel battistero, richiedeva sicuramente uno spazio chiuso, non erano necessari, come ingressi da un atrio chiuso, i tre passaggi, che certamente esistevano, quindi essi erano aperture che dall'ottagono portavano al deambulacro circostante.

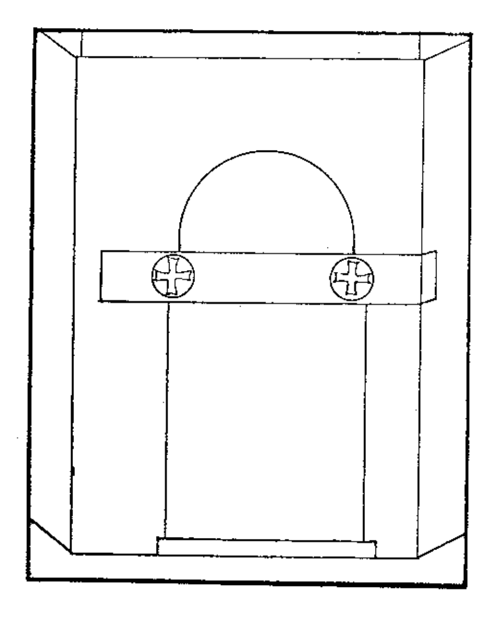


Fig. 7. Ricostruzione della porta orientale del battistero della basilica pre-eufrasiana.

Proseguendo, c'è da notare ancora che la sporgenza murale, riscontrabile nella parte inferiore delle facce nord-occidentale, sud-occidentale e meridionale del battistero, non può essere spiegata altrimenti che, come afferma Frey, quale sostegno alla struttura lignea del tetto del deambulacro[11] (fig. 8). Infondata è la spiegazione secondo la quale tale sporgenza sarebbe dovuta all'assottigliamento della parte superiore dei muri del battistero, perchè tale procedimento non si applica mai nei muri costruiti in pietra. Oltre a tutto una simile sporgenza sarebbe esposta all'umidità delle precipitazioni atmosferche. Generalmente, se, per allegerire le struture murarie, viene diminuita la grossezza delle pareti superiori, la sporgenza viene lasciata all'interno. La sporgenza nelle fecce sop-

[11] *Frey D.*, o. c., p. 184.

rannominate si deduce dal disegno di Selb e di Tischbein, risalente allo anno 1842 (fig. 9), oggi non esiste più, è stata eliminata durante i restauri della parte suprotiore del battistero.[12] Si conserva ancora soltanto all'angolo sinistro della faccia sud-orientale, che non fu restaurato, in quanto venne a trovarsi sotto il tetto della costruzione aggiunta alla faccia meridionale del battistero. L'esistenza della sporgenza murale dalla parte dell'atrio conferma l'ipotesi che il deambulacro corresse tutt'intorno all'ottagono[13] (fig. 10). E, poichè esso poteva esistere sulla facciata orientale soltanto prima della costruzione dell'atrio, concludo affermando che il battistero (l'ottagono e il deambulacro) è esistito prima dell'atrio, cioè prima della costruzione della basilica eufrasiana (metà VI secolo).[14]

Oggi purtroppo non disponiamo ancora di dati sufficienti per includere il battistero nel sistema del cortile chiuso, tuttavia tale sistema si può immaginare (?) davanti al nartex della basilica pre-eufrasiana.[15] Infatti essa non era una costruzione isolata, perchè

[12] Il battistero è stato restaurato due volte: la prima nel 1866 (*Amoroso A.*, Basilica Eufrasiana, Atti e memorie...., vol. XXIV, p. 177), e la seconda nel 1935 (*Molajoli B.*, La basilica eufrasiana di Parenzo — seconda edizione Padova 1943., p. 21).

[13] Ciò non è possibile. Nell'architettura paleocristiana del V sec. riscontriamo costruzioni centrali, che attorno al nucleo centrale dispongono di deambulacro (Sant' Angelo di Perugia e Santo Stefano Rotondo al Celio). Nel cosidetto battistero di Canosa in Puglia, del V sec. e nel battistero d Albegna (V sec.) il deambulacro è poligonale, come del resto era anche quelo del battistero perentino (*Verzone P.*, Chiese cimiteriali cristiane a strutura molteplice, Arte del primo Millenio, pp. 30—33; *Verzone P.*, Albenga — battistero, L'arte preromanica i Liguria, pp. 1—26).

[14] Con la costruzione dell'atrio è stata distrutta la parte orientale del deambulacro. Un attento esame della grande entrata sulla facciata orientale — entrata che è molto maggiore delle altre — vi dice che la parte del deambulacro munita di entrata doveva eccellere per altezza e forma. Allora l' ottagono era stato innalzato, perchè eccellesse in altezza e perchè armonizzasse le proprie proporzioni con quelle dell'atrio. Alla primitiva porta di comunicazione tra l'atrio e l'ottagone sono stati addossati nuovi stipiti di marmo, che ora si vedono entrando dal giardino vescovile nell'atrio (*Amoroso A.*, SS. Giuliano e Demetrio Martiri, Atti e memorie...., vol. XIV, p. 115: *Babudri F.*, Le antiche chiese di Parenzo, Atti e memorie..., vol. XXVIII, 1912, p. 190). Del deambulacro si è conservata la sola parte occidentale, che aveva le porte di comunicazione non l'atrio. Forlati e Amoroso hanno posto queste porte nella pianta del complesso della basilica. I resti di tale porta. scoperti nell'anno 1958, ne testimoniano l'esistenza. Il posto del rinvenimento corrisponde esattamente a quello indicato nelle citate piante. L'atrio è costruito da uno spazio chiuso. La sua entrata principale dava come del resto dà anche oggi, sulla via meridionale. Poteva esistere anche un'entrata secondaria e ciòè quella che dava sul cortile del'episcopato. ma se ne esisteva una non ne esistevano due. L'entrata dalla parte meridionale del battistero non potera esistere, poichè lo spazio a sud-ovest dello atrio, anche se non era occupato da case, era lasciato libero per una eventuale loro costruzione. Suppongo che con ogni probabilità si trattasse di uno spazio dell'atrio chiuso con la parte occidentale del deambulacro conservato. Anche Frey concepiva in tale modo la parte occidentale del deambulacro (fig. 4).

[15] A tale fine bisognerebbe effettuare delle ricerche dalla parte esterna, sia a setentrionale che a meridionale del muro perimetrale dell'atrio, per poter stabilire l' esistenza o meno di resti di fondamenta, che corrispondessero del nartex situato davanti della basilica pre-eufrasiana.

è assodata l'esistenza di un consignatorium a nord e, ad occidente di questo, di resti architettonici di epoca anteriore all'episcopio (meta VI sec.), sulla cui area si trovano. Probabilmente dunque il complesso edilizio, comprendente anche abitazioni e magazzini, ha influito sul collocamento del battistero proprio nella parte occidentale della basilica e precisamente nell'area (insula) urbanistica del municipio romano, al di là della via in cui si trova la basilica.

Tutti gli studiosi, che si sono interessati dell'architettura della basilica parentina, hanno collegato la costruzione del battistero alla basilica pre-eufrasiana o all'eufrasiana, Ora, considerando la dimensione delle aperture conservatesi e l'altezza del deambulacro, notiamo che il battistero era una costruzione bassa come la basilica pre-eufrasiana, la cui caratteristica pianta, priva di abside è direttamente influenzata dalla architettura civile romana. Per la loro struttura queste basse costruzioni sacrali non sentono l'influsso dell'architettura bizantina, che invece si manifesta sia costruttivamente (sistema a tre absidi di cui la principale poligonale) che decorativamente (mosaico nell'abside e nei capitelli) nella basilica eufrasiana. Infatti la forma poligonale del battistero[16] e quella dell'abside principale della basilica è stata intesa in modo diametralmente opposto: l'abside è esternamente poligonale ed internamente semicircolare, il battistero è poligonale sia internamente che esternamente, come del resto il deambulacro, i cui angoli esterni sono stati rafforzati con lesene. Il rafforzamento dei murie degli angoli mediante lessene è una caratteristica locale, questo sistema è in uso sull'una e sull'altra sponda dell'Adriatico, prima che a Parenzo si manifestasse l'influsso bizantino con la costruzione dalla basilica eufrasiana (metà VI secolo). Non rientra negli schemi dell'architettura bisantina neppure il collocamento del battistero sul prolungamento assiale longitudinale della navata centrale della basilica. Invece un simile problematico collocamento si riscontra in altri comlessi ecclesiastici dell'alta Italia, sorti tra il V e il VI secolo[17], per esempio ad Aquileia a Brescia, a Como e a Novara, tutte chiese queste che non risentono dell'influsso bisantino come invece me risente l'eufrasiana di Parenzo.

C'è da notare inoltre che con, il rafforzamento in Parenzo della comunità cristiana, le piccole costruzioni primitive non furono certamente in grado di soddisfare le esigenze del culto. In particolare, dopo la libertà religiosa concessa dall'impero nel 313, un grande numero di adulti chiese il battesimo e quindi nel secolo IV e nella prima metà del V si sentì il bisogno di un nuovo battistero

[16] La problematicità dell'origine del' battistero dalla parte occidentale dell'atrio è stata esposta da Grabar (Idem, come nota 4). Oltre al battistero, che si è conservato sino ai giorni nostri, ad occidente della basilica ne esisteva un altro con lo stesso orientamento, due chilometri a sud di Parenzo, in località Molindruio (*Amoroso A.,* Villa romana in S. Pietro i Sorna, Atti e memorie . . . , vol. XXIV, 1908, pp. 304—346).

[17] *Alberto De Capitani d'Arzago,* Architettura dei secoli quarto e quinto in alta Italia, pp. 17, 18, 21, 37, 39; pl. 11, fig. 1. IV fig. 1, VIII fig. 1, XII fig. 1 e 3.

che, altre allo spazio con la vasca, avesse anche alcuni ambienti adiacenti (sala d'ingresso, sala d'aspetto, spogliatoi separati per uomini e donne). Tale fu appunto il battistero della prima chiesa monumentale, la preeufrasiana, construita nella prima metà del v secolo. Più tardinon furono più I idispensabili gli ambienti adiacenti, che pertanto furono eliminati con la costruzione della basilica eufrasiana, nel VI secolo.

Volendo concludere, si può dire che proprio per l'esistenza del deambulacro, la cui parte orientale fu abbattuta nel VI secolo in seguito alla costruzione dello atrio, faccio risalire alla prima metà del V secolo il battistero, allo stesso tempo cioè in cui fu costruita la basilica pre-eufrasiana. A testimonianza di ciò vi sono anche i resti dell'affresco (fig. 8) conservatosi nella parte meridionale dell'ottagono.[18]

[18] *Šonje A.,* Prilog problematici kasno-antikne freske u Poreču, Živa antika, Skoplje 1960, pp. 223—226.

Fig. 3. Resti del muro al limite occidentale delle arcate meridionale dell'atrio.



Fig. 5. Resti di muro del deambulacro.

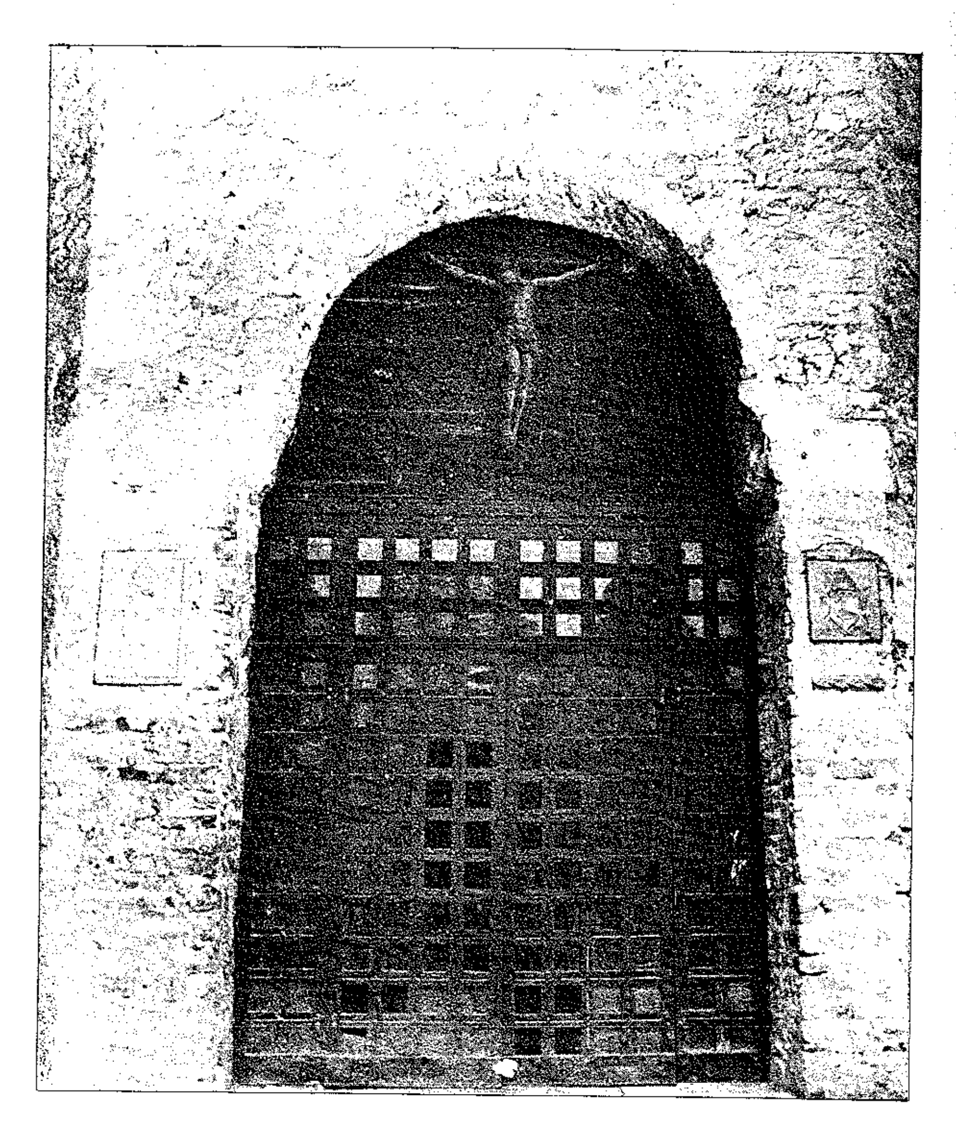


Fig. 6. Entrata del battistero.

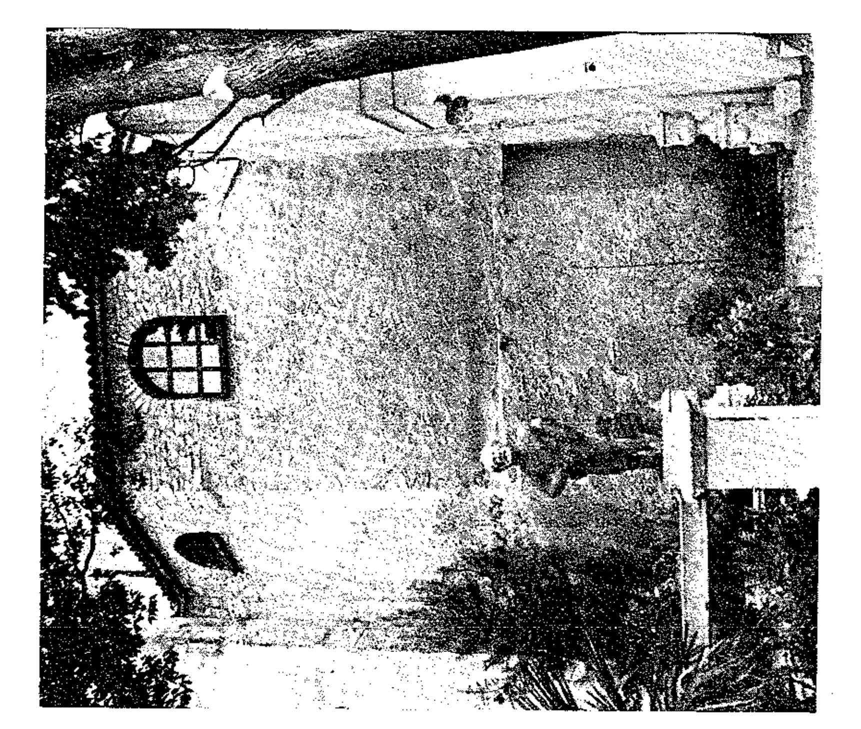


Fig. 8. Facciata meridionale del battistero.

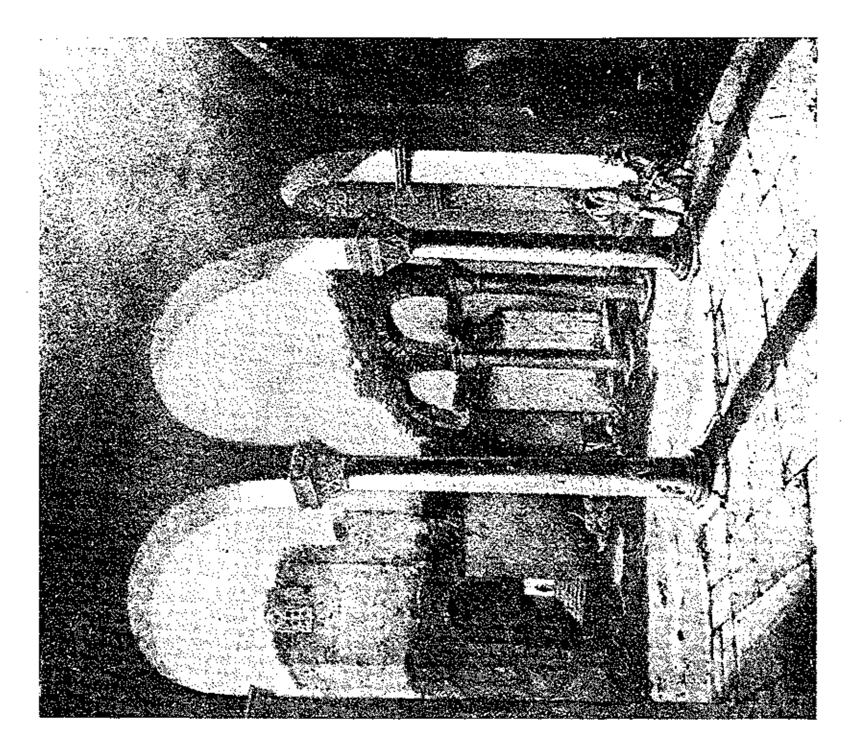


Fig. 9. Disegno di Selb e Tischbein secondo Amoroso.

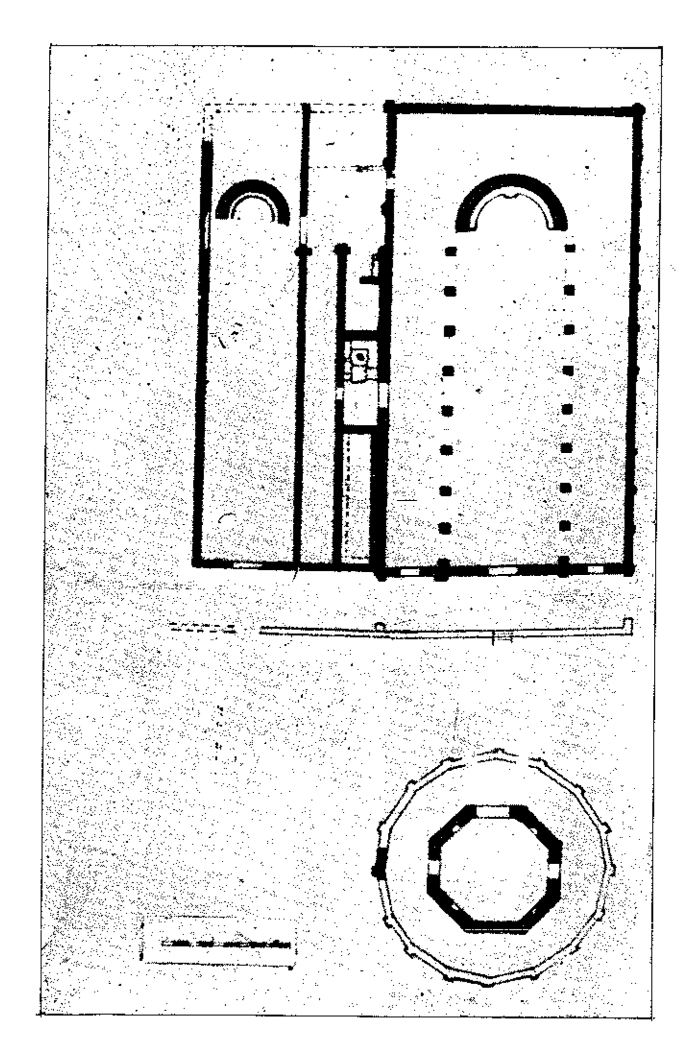


Fig. 10. Pianta del complesso della basilica pre-eufrasiana.

DAVID TALBOT-RICE, Edinburgh

THE WORK OF THE RUSSELL TRUST IN THE CHURCH OF ST. SOPHIA AT TREBIZOND

A first report on the work of cleaning the wall paintings that decorate this church, covered over when it was turned into a mosque, was published in the Acts of the Eleventh Congress of Byzantine Studies at Munich in 1958. Since then the work has continued for some six months each year, and my purpose to-day is to give a brief resumé of what has been found, and at the same time to show a number of slides in colour of the paintings that have been uncovered.

Soon after the Turkish conquest it would appear that all the paintings were covered with whitewash, and the church seems to have been used as a mosque, if only intermittently. It was actually only towards the end of the last century that a more violent process of conversion was put in hand. Many of the paintings were then hacked from the walls, and the remainder were chipped to facilitate the adherence of a new coat of plaster with which the whole building was covered. The destruction was more drastic in the body of the church than in the sanctuary, where our work began, and the results were somewhat disappointing, for so much had perished. Enough, however, survives to show that the decoration of the vaults and walls was concerned with two principal themes, the life of the Virgin at the eastern ends of the side aisles, and the Passion of Christ over the walls and vaults of the rest of the building. Paintings in the dome were in a better state of preservation. In the dome itself is the Pantocrator, supported by angels; on the spaces between the twelve windows are the Apostles, and within the window embrasures the Prophets. On the pendentives below the dome are the Evangelists, each accompanied by one scene; with St. Luke is the Nativity, with St. John the Baptism, with St. Matthew the Crucifixion and with St. Mark the Anastasis. These paintings are to be assigned to the same hand as those of Christ's Passion; the scenes from the Life of the Virgin are probably by a different hand, but are to be assigned to the same date. Later, and of inferior quality, are the figures of the two Sts. Simeon within

the embrasure of the north door, and of anchorite saints on the wall above the door itself.

The disposition of the scenes that survive is as follows. On the vault at the entrance to the Prothesis the Murder of Zacharias is shown to the north and the Pursuit of Elizabeth to the south, and on the vault of the Prothesis itself are the Visitation and the Annunciation. At the entrance to the Diaconicon are the Nativity of the Virgin and her Presentation in the Temple, and in the Diaconicon itself St. Joachim and St. Anne are shown bringing offerings to the north and to the south are the Prayer of St. Anne and the Annunciation to St. Anne. In the conch of the Diaconicon the Virgin is shown between St. Joachim and St. Anne. These scenes are all badly preserved. The Virgin appears again enthroned in the conch of the central apse, between the Archangels Michael and Gabriel. The other scenes that are preserved are all connected with the Passion. On the south side of the western vault is the Last Supper, with a portion of the Washing of the Feet below it. On the north side is the Agony in the Garden. At the western end of the north aisle fragments of the Trial before Pilate and the Denial of Peter can be identified, and on the north wall the Crucifixion and the Anastasis. Within the sanctuary the scenes are all associated with Christ's appearances after the Resurrection, Doubting Thomas and the Apostles at the Lake of Tiberias to the north, the Mission of the Apostles to the south, and the Ascension on the vault.

The life of Christ appears to have been shown comparatively fully in the narthex. At present the Baptism, Christ in the Temple, the Marriage of Caana, the Feeding of the Five Thousand the Casting out of the Devil and fragments of other scenes have been uncovered. The work shows a greater profusion of detail than that in the main body of the church, but the style is closely akin, and the more minute manner is probably to be accounted for by the fact that the painter was here concerned with work which had to be seen from close to, for the vaults are low, whereas in the church itself, which is very high, he followed a bolder manner, which would tell at a distance. The work may not be by the very same painter as that in the church itself, but it is certainly of the same school, and we now have enough to show that that school was a very distinctive one. Iconographically links with Cappadocia are to be traced, and there were probably also connections with Georgia. But there is nothing provincial about the style. It is a metropolitan style, polished, expressive and of high quality.

We know that Manuel I Comnenus (1238—63) founded the church and that Alexius III (1349—90) did some repairs. Finlay, who visited the church about 1850, noted a portrait of Manuel with an inscription describing him as founder, and this would appear to have belonged to the original decoration. Our investigations have proved beyond doubt that the paintings that survive form a

part of the original decoration; there is no trace of anything below them whatsoever. It thus seems legitimate to conclude that they are to be associated with Manuel I. Stylistic considerations suggest a date after rather than before the middle of the thirteenth century, but it is still too early to state anything on this point with certainty. It can only be affirmed that we are here in the presence of work of the thirteenth century which is of very high quality and considerable originality. In many respects it shows considerable similanty to that at Sopočani.

In the spring of this year some excavations were undertaken to determine certain details with regard to the plan of the church. Nothing to support N. Brunov's suggestion that it was originally surrounded by columned arcades was forthcoming[1], but our excavations did disclose that the church itself stood on a sort of podium or platform, about a metre and a half high. and the face of this platform was occupied by a series of tomb niches, each about a metre and a half wide and a metre deep and topped by a semi-circular or eliptical vault. The backs of the niches were plastered and painted, but only in one case did more than traces of the paintings survive. In that one there are portraits of two men on horseback: they apparently represent the men buried in the tomb below. The tomb, like all the others, had however. been rifled. Traces of a commemorative inscription could be read beside the figures, but not the names. The costumes suggest that the men were nobles of Trebizond, though they would seem to belong to the late fourteenth or fifteenth century rather than the thirteenth, like the paintings in the church.

All being well, the work of cleaning should be completed during the season of 1962. The results of our investigations will eventually be fully published in a monograph. The building itself has been taken in hand by the Antiquities Department of the Turkish Government. A new mosque is being built, to serve the congregation that once used the building, and the former church of St. Sophia will then become a scheduled monument, open to visitors at all times. All those concerned with Byzantine studies will welcome this decision, and I should like to take this opportunity of thanking the Turkish Government, and more especially the authorities at Trebizond, for the assistance and consideration accorded to us throughout the period during which we have been working.

[1] La Sainto Sophie de Trébizonde, Byzantion, IV, 1927—28, p. 397.

JEAN THÉODORIDÈS, Paris

INTÉRÊT POUR L'HISTOIRE DE LA ZOOLOGIE DE CERTAINES FRESQUES MÉDIÉVALES SERBES

Comme nous l'avons fait remarquer dans des études antérieures[1], un des aspects les plus positifs de la Zoologie médiévale est constitué par certaines excellentes représentations d'animaux dans des oeuvres d'art (miniatures, mosaïques, fresques etc....).

Ceci est particulièrement évident à Byzance où les quelques textes zoologiques connus sont d'un niveau scientifique assez décevant alors que certains artistes ont figuré des animaux avec une très grande fidélité.

La présente communication est consacrée aux animaux figurés dans diverses fresques serbes du XIV[e] siècle étudiées sur place au cours d'un voyage effectué en 1959 ou d'après les reproductions du Musée des Fresques de Belgrade.

La plupart des animaux qui y sont représentés sont des Vertébrés (Poissons, Reptiles, Oiseaux, Mammifères), mais comme nous le verrons plus loin, certains Invertébrés sont également figurés.

Toutes ces fresques étant inspirées par des scènes religieuses de l'Ancien et du Nouveau Testament, les mêmes animaux se retrouvent souvent dans des scènes-types; ainsi les poissons sont représentés dans les scènes du baptême du Christ ou des apôtres voyageant sur la mer de Tibériade, les Mammifères domestiques (Equidés, bovins, ovins etc.) dans les scènes de la Nativité ou de l'entrée du Christ à Jérusalem. Enfin, les animaux les plus divers sont figurés dans les scènes consacrées à la création des animaux, au Déluge ou au Jugement Dernier.

Parmi les monastères visités, deux nous semblent particulièrement remarquables pour ce qui est des animaux peints dans leurs fresques: Dečani et Gračanica.

---

[1] *J. Théodoridès*, La Zoologie au Moyen âge. Conférences Palais Découverte, Paris, Série D, n°55, 1958, 34 p. 6 figs; Pour une étude scientifique et critique de la Zoologie médiévale, Arch. Int. Hist. Sci. n° 41, 1957 (1958), p. 341—347.

A Dečani dont plusieurs centaines des peintures terminées en 1350 évoquent selon la jolie comparaison du Prof. Grmek[2] les bandes dessinées de nos journaux actuels, on observe les animaux les plus divers: poissons, Reptiles (divers serpents, une curieuse tortue à six pattes), plusieurs Oiseaux (colombe au rameau d'olivier, pigeons, coq, corbeau, grues figurées avec beaucoup de naturel, l'une d'elles tournant la tête pour lisser son plumage).

On trouve également là toute une série de Mammifères sauvages (lion, antilope etc...) ou domestiques (boeufs à courtes pattes et trapus où l'on reconnait très bien une race locale brachycère[3], couchés ou attelés à la charrue, moutons, chevaux, chameaux, chèvres, porcs etc...). Toutes ces espèces sont représentées avec une très grande fidélite.

Enfin, dans une très curieuse scène, on observe les damnés (dont la musculature abdominale exagérée suggère la luxure) qui sont dévorés par des vers (Helminthes ou larves d'insectes?) représentés comme autant de petits serpents blanchâtres.

A Gračanica c'est la fresque du Jugement Dernier qui présente le plus grand intérêt du point de vue zoologique.

Elle mesure 2 m., 20 sur 5 m., 63 et a été exécutée en 1321—22 (époque de Milutin).

Elle est divisée en deux parties: la partie supérieure représente la terre et les animaux marins.

La plupart de ces animaux tiennent dans leur gueule des parties de corps humains (têtes, bras et mains, os, etc...).

Les espèces terrestres comprennent deux lions (à griffes et crinières, bien développées), un renard (reconnaissable à sa longue queue touffue), une hyène, une chèvre et divers oiseaux (trois corbeaux, une pie (?), un Ansériforme.

Comme animaux marins citons une hydre trainant un char sur lequel siège une personnification de la mer, un dauphin, sept poissons (dont une anguille et un turbot fort bien figuré), une langouste et une seiche *(Sepia)*.

La représentation de ce dernier animal est assez intéressante car les figurations de Mollusques Céphalopodes sont plutôt rares au Moyen âge.[4]

Notons que ces Invertébrés marins avaient été très bien étudiés par Aristote dans ses ouvrages zoologiques et qu'il en avait donné des figures malheureusement perdues aujourd'hui.

---

[2] *M. D. Grmek,* Considérations d'un médecin sur les fresques médiévales en Serbie et en Macédoine, Symposium-Ciba 11, 1963, p. 84—90.

[3] Deux figures de ces boeufs sont données dans l'article par ailleurs très incomplet de *R. V. Katitch,* La médecine vétérinaire en Serbie au Moyen Age, Rec. Méd. Vét., Tome 131, 1955, p. 189—196 (cf. figs 3, 4, 8).

[4] Dans un manuscrit enluminé latin du XIVe siècle conservé au British Museum de Londres, on observe la figure d'un autre Céphalopode, le nautile (Nautilus) (Cf. *A. C. Crombie,* Cybo d'Hyères, a fourteenth century zoological artist, Endeavour, No 44, 1952, p. 183—187, 2 pls. h. t.).

On retrouve des représentations très exactes de Céphalopodes *(Octopus, Loligo, Sepia* etc...) dans des mosaïques romaines et en particulier celles de Pompéi, actuellement au Musée de Naples.

Pour en revenir à notre fresque, il s'agit très probablement d'une seiche reconnaissable à la forme de corps, aux yeux et à la présence d'un long tentacule caractéristique des Céphalopodes Décapodes.[5]

Au sujet de ces espèces marines, une question se pose: l'artiste les a-t-il observées lui-même lors d'un séjour sur le littoral adriatique ou les a-t-il copiées d'après des modèles traditionnels datant de la période hellénistique? Il semble que cette dernière hypothèse soit plus probable.

Il faut encore mentionner les églises Saint Démètre et des Saints Apôtres du Patriarcat de Péc dont les fresques comportent divers animaux: poissons (dont un incontestable rouget) et également un serpent indéterminable (Saint Démètre, scène du baptême du Christ) boeuf brachycère, âne (Saint Démètre et Saints Apôtres, scène de la Nativité comportant également des chèvres et moutons dans la première des deux églises).

Notons également à Studenica (Eglise du Roi) une belle représentation de cheval harnaché (Entrée du Christ à Jérusalem) et de charmantes figurations de béliers petits et trapus à longues cornes recourbées et de chèvres broutant un arbuste (scène de la Nativité).

On retrouve ces derniers Ruminants à Sopočani ainsi qu'un boeuf brachycère attelé.

Bien d'autres fresques médiévales de Serbie ou de Macédoine présentent des thèmes zoologiques. Nous donnerons encore ici deux exemples: dans la scène du baptême du Christ ornant l'église de la Vierge Ljeviska à Prizren (1306—1307), sont figurés plusieurs poissons assez fantaisistes.

L'un d'eux a cependant ceci d'intéressant que l'artiste en a fait un animal marin composite présentant un museau de dauphin (Mammifère Cétacé) et deux filaments pêcheurs analogues à celui de la baudroie *(Lophius piscatorius)* (Poisson Téléostéen).

Il est probable que ce peintre ne connaissait aucune de ces deux espèces et s'inspirait de modèles plus anciens ou s'abandonnait à son imagination.

Dans une fresque plus récente (début du XVe siècle) du monastère de Resava on voit le pauvre Lazare nu et couvert de plaies que lèchent trois chiens dans lesquels on reconnait fort bien des lévriers au museau allongé et aux longues oreilles.

L'on pourrait certes donner beaucoup d'autres exemples mais cela nous entraînerait trop loin.

---

[5] Nous remercions Madame le Dr. K. Wirz-Mangold (Bâle) spécialiste de ce groupe qui a bien voulu nous confirmer qu'il s'agissait très probablement d'une seiche.

Nous avons seulement voulu montrer ici que, bien inconsciemment d'ailleurs, certains artistes de la Serbie médiévale ont fait oeuvre de zoologistes en représentant dans leurs compositions certains animaux d'une manière très fidèle.

Ceci est d'autant plus méritoire qu'ils étaient obligés de se conformer aux canons de l'Eglise orthodoxe en peignant des scènes bien déterminées et soumises à un strict conformisme religieux et esthétique.

Cependant, lorsqu'ils incorporent à ces scènes des animaux, ils représentent très souvent des espèces observées dans la nature qu'ils s'agisse de Poissons, d'Oiseaux et surtout de Mammifères domestiques (races locales de bovins et d'ovins).

Cet effort d'originalité est une nouvelle preuve que l'homme médiéval n'était pas toujours totalement prisonnier de la tradition et qu'il savait souvent ouvrir avec bonheur ses yeux sur le monde extérieur.

KRUM TOMOVSKI, Skopje

NEUE ANGABEN ÜBER DIE ERBAUUNG DER KIRCHE DER MUTTER GOTTES-BOLNIČKA

Unter mehreren kleinen einschiffigen Kirchen in Ohrid verdienen eine besondere Aufmerksamkeit die Kirchen der Mutter Gottes-Bolnička, der hl. Konstantin und Helene, sowie des hl. Georg im Dorfe Godivje in der Umgebung von Ohrid.

Alle drei Bauten stellen einen spezifischen Typus einschiffiger Kirchen dar, die mit halbzylindrischem Gewölbe überdeckt sind, an deren zentralem Teil sich ein anderes, schräggestelltes halbzylindrisches Gewölbe in einer Art von Transept erhebt, wodurch in der Dachkonstruktion ein lebendiges, dynamisches Spiel gewonnen wird.

Ähnliche Kirchenbauten begegnen in Griechenland, wie die Kirche der Kato-Panaija in Arta aus dem 13. Jahrhundert und die Kirche Imera tis Ipapandis aus dem Jahre 1366 bei den Meteorenklöstern.[1]

Bis vor kurzem war man der Meinung, dass auch die Kirchen in Ohrid, die die erhwähnte Form haben, im 13. oder spätestens im 14. Jahrhundert gebaut worden sind. Nach den letzten Studien von D. Koco über die Kirche der hl. Konstantin und Helene[2], sowie den Studien über die Kirche der Mutter Gottes-Bolnička kann festgestellt werden, dass alle drei Kirchen im 15. Jahrhundert, also während der türkischen Periode erbaut oder, wie im Falle der Mutter Gottes-Bolnička, erneuert worden sind.

So ist die Kirche der hl. Konstantin und Helene nach der neuentdeckten Inschrift im Jahre 1477[3] und die Kirche in Godivje auf Grund der Fresken im 15. Jahrhundert[4] gebaut worden, während die Kirche der Mutter Gottes-Bolnička ihre heutige Form ebenfalls im 15. Jahrhundert erhalten hat.

---

[1] *Dj. Bošković*, Arhitektura Srednjeg veka, Beograd 1957.
[2] *D. Koco*, Okolu datiranjeto na crkvata Konstantin i Elena vo Ohrid, Godišen zbornik na Filozofskiot fakultet, Skopje, 1954.
[3] *Ibid.* 199.
[4] *Ibid.* 191.

Nachstehend werden wir uns ausschliesslich mit den Forschungsarbeiten und Festellungen über die Kirche der Mutter Gottes-Bolnička befassen.

Die Kirche der Mutter Gottes-Bolnička befindet sich unweit von Dolna Porta, dem einstigen Eingang zur Festungsburg, in unmittelbarer Nähe der Kirche des hl. Nikolaus-Bolnički, mit der sie eine architektonische und urbanistische Einheit im alten Teil vom Ohrid bildet. Ihre Benennung »Bolnička« erhielt die Kirche nach dem Ochrider Stadtteil »Bolnički«, in dem sie sich befindet.

Das Jahr der Erbauung der Kirche ist unbekannt. Das Gebäude wurde gewöhnlich dem 14. Jahrhundert zugeschrieben[5], und zwar auf Grund fragmentarisch erhaltener Fresken, die nur an einzelnen Stellen bemerkbar waren, (da das Innere der Kirche im 19. Jahrhundert neuerings mit Fresken bemalt worden ist), wie auch auf Grund der architektonischen Form und der Bauart der Kirche.

Durch Konsevierungsarbeiten der Architektur[6] und der Fresken, die im Laufe der Jahre 1959 und 1960, nach Entfernung aller Fresken des 19. Jahrhunderts durchgeführt worden sind, wurde folgendes festgestellt:

An dem Gebäude sind zwei Bauphasen zu unterscheiden. Das ursprüngliche Gebäude ist, nach den neuentdeckten Fresken zu urteilen, im 14. Jahrhundert errichtet worden. Es war, wie die anderen einschiffigen Kirchen, mit einem einzigen halbzylindrischen Gewölbe bedeckt gewesen.

Später, nach den neueren Fresken am Gewölbe und den oberen Teilen der Mauern wohl im 15. Jahrhundert, hat die Kirche ihr heutiges Aussehen erhalten. Namentlich im inneren Teil der östlichen Mauer, oberhalb der Abside, ist eine halbkreisförmige Bordure der einstmaligen Kirche wahrzunehmen, die das Ende der Fresken und der östlichen Mauer selbst angibt. Danach, da das Gewölbe eingestürzt war, ist über dieser Mauer in der Kirche selbst ein neuer Teil in bis heutzutage erhaltener Form aufgebaut worden. Daraus darf geschlossen werden, dass die Kirche der Mutter Gottes-Bolnička ihre heutige Form nicht, wie man bis vor kurzem annahm, im 14., sondern vielmehr im 15. Jahrhundert erhalten hat (Abb. 1).

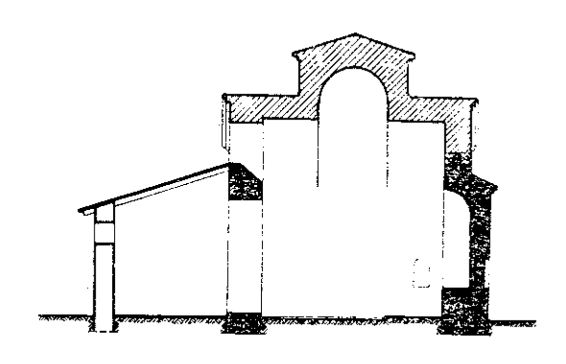
Demgemäss wäre die Kirche der Mutter Gottes-Bolnička, nebst der erwähnten Kirche der hl. Konstantin und Helene und der Kirche des hl. Georg im Dorfe Godivje, ein Denkmal, das seine architektonische Form im 15. Jahrhundert erhalten hat.

Wir sind der Meinung, dass eine solche Bauform dieser Periode entsprach, in der das Bauen grösserer Kuppelgebäude verboten war. Auf diese Weise wurde das Symbol des Christentums — das Kreuz in der Dachkonstruktion selbst manifestiert.

Mit den erwähnten drei Denkmälern vergrössert sich die Zahl der Kirchen in der Ohrider Umgebung, die in der türkischen Periode gebaut worden sind. Diese Denkmäler sind wirklich kleine und bescheidene Bauten, aber zweifellos ist es eine bedeutungsvolle Tatsache, dass sich die Bautradition auch weiterhin einigermassen im Sinne der Architektur des 14. Jahrhunderts entwickelte, wodurch die Teilnahme der einheimischen Maurer an der Erbauung kirchlicher Gebäude in der erwähnten Zaitspanne bestätigt wird.

[5] *V. Petković*, Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda, Beograd 1950.

[6] *K. Tomovski*, Konzervatorski raboti na crkvata sv. Nikola Bolnički i Bogorodica Bolnička vo Ohrid, Kulturno nasledstvo, Skopje 1961, 94—99.



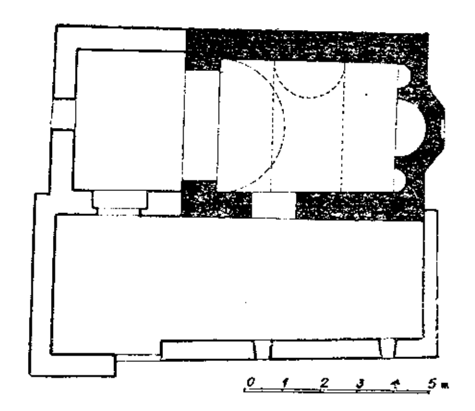
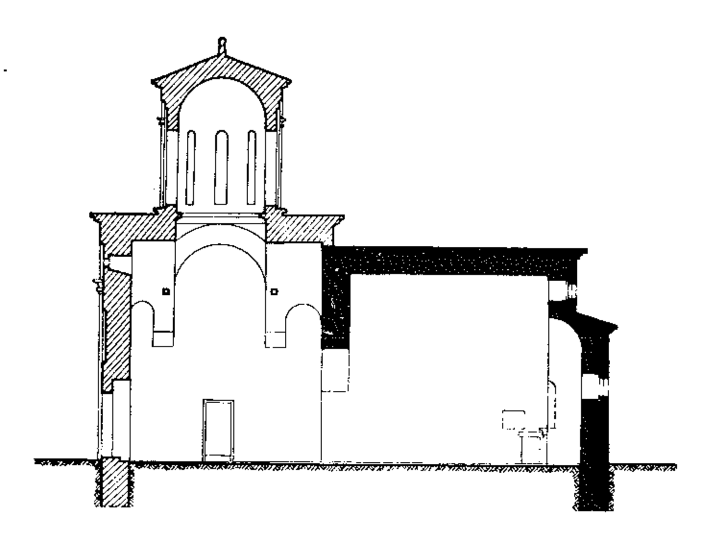


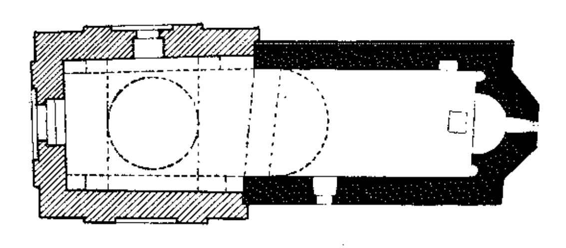
Abb. 1. Grundriss und Durchschnitt der Kirche der Mutter Gottes-Bolnička.

II

BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER KIRCHE DES HL. NIKOLAUS ŠIŠEVSKI

In der Umgebung von Skopje, in der Schlucht des Flusses Treska, an seinem rechten Ufer, befindet sich die Kirche des hl. Nikolaus Šiševski. Das Gebäude besteht aus zwei Teilen: der östliche, von einem halbzylindrischen Gewölbe überdeckte Teil gleicht einer einschiffigen Kirche, der westliche hat die Form eines zusammengedrängten Kreuzes mit einer Kuppel.





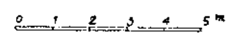


Abb. 3. Grundriss und Durchschnitt der Kirche des hl. Nikolaus Šiševski.

Es wurden verschiedene Meinungen darüber geäussert, welcher Teil des Gebäudes zuerst erbaut worden ist. Nach A. Deroko nach den Aufnahmen von Dj. Bošković) ist zuerst das westliche Gebäude errichtet werden, das durch einen neuen einschiffigen Teil verlängert worden sei.[1] D. Koco, der das gleiche Problem in der Kirche der hl. Erzengel im Dorfe Varoš bei Prilep untersucht hat, glaubt, dass die einschiffige Kirche des hl. Nikolaus Šiševski der ältere Teil sei.[2]

Nach neuerdings durchgeführten Forschungsarbeiten wurde festgestellt, dass die einschiffige Kirche zuerst erbaut worden ist. (Abb. 3).

Zieht man die erste Schicht der fragmentarisch entdeckten Fresken in Betracht, so gelangt man zu der Feststellung, dass diese Kirche in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bestanden habe.[3] Die Kirche wurde später durch ein hinzugebautes Gebäude westwärts verlängert. Dieses neue Gebäude ist seiner Architektur nach wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden, als auch die anderen Denkmäler in der Schlucht des Flusses Treska, die Kirchen des hl. Andreas und der Mutter Gottes-Matka, erbaut worden sind.

Aus den beigelegten architektonischen Aufnahmen ist die Einschaltung des westlichen Gebäudes in das östliche ersichtlich. Diese Einschaltung zeichnet sich dadurch aus, dass die Mauern des westlichen Gebäudes die des östlichen überragen und teilweise überdecken. Dadurch wird bestätigt, dass der westliche Teil später dazugebaut worden ist.

---

[1] *A. Deroko,* Monumentalna i dekorativna arhitektura u Srednjevekovnoj Srbiji, Beograd 1953, (196).

[2] *D. Koco,* Nekolku novi podatoci za srednovekovnite spomenici vo Makedonija, Glasnik na NKD, Skopje 1954, 13.

[3] *R. Ljubinković,* Srpski crkveni spomenici u klisuri reke Treske, Skopje, 1940.

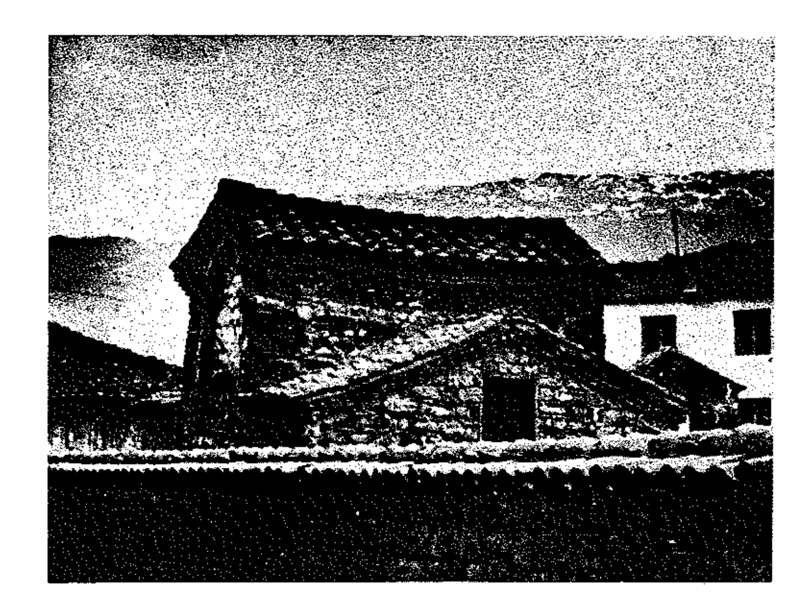


Abb. 2. Gesamtansicht der Kirche der Mutter Gottes-Bolnička

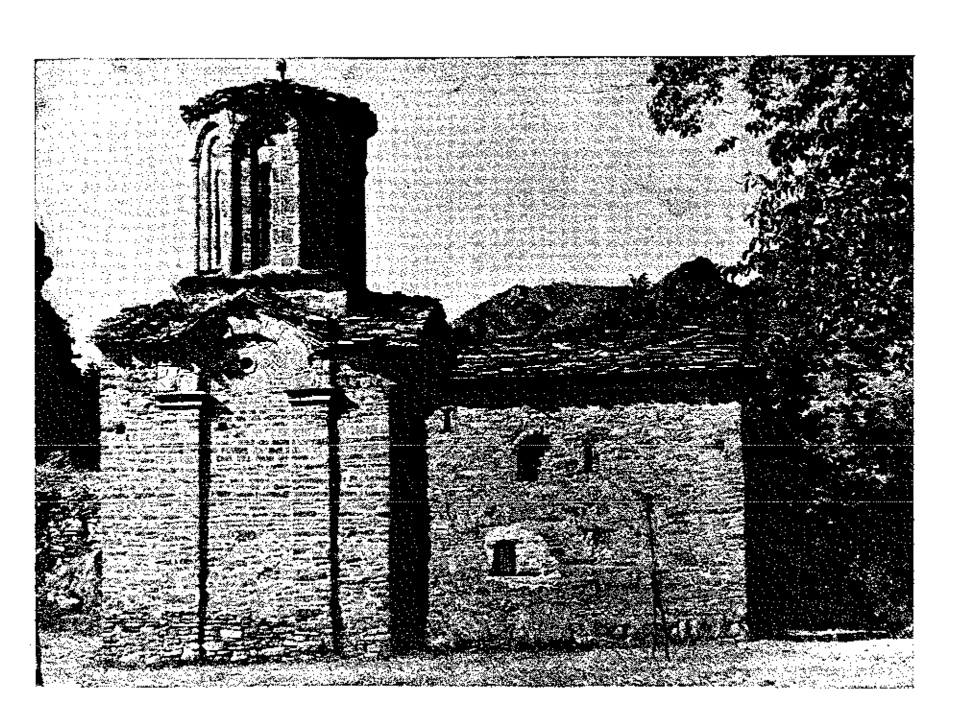


Abb. 4. Gesamtansicht der Kirche des hl. Nikolaus Šiševski.

PAVLE VASIĆ, Beograd

LES INFLUENCES RUSSES DANS L'ART SERBE DU XVIII SIÈCLE

Dans l'histoire de l'art moderne serbe éxistent les étapes qui sont peu connues. Cela se rapporte surtout à l'art serbe après la grande migration de 1690. C'était une époque transitoire quand les conceptions artistiques traditionnelles étaient remplacées par les formules nouvelles. Elle n'a pas été étudié jusqu'aujourd'hui, même le changement revolutionaire, qui a paru dans l'art serbe n'a pas été complétement expliqué. En constatant ce revirement nos historiens se contentaient de le qualifier d'une manière générale comme baroque et pour le premier moment, peut-être, cette formulation fut suffisante. Aujourd'hui, cependant, après les nouveaux résultats dans l'étude de cette période, nous sommes obligés de constater que ce cadre est trop étroit et par les nouvelles recherches grandement depassé. Baroque? Oui, mais quel, depuis quand et pourquoi? ce sont les questions qui se posent en ce moment. En éffet cette révolution artistique n'était pas simple. L'étude récente de ses étapes montre quelle était beaucoup plus complexe qu'on le pensait jusqu'à ce jour. L'idée du baroque évoqueait comme l'association directe Vienne et l'art autrichien. Telle reponse ne peut pas nous satisfaire aujourd'hui parce que les faits montrent un développement tout à fait différent, beaucoup plus complexe que celui qu'on avait donné jusqu'à ce moment comme explication. Les causes de ce revirement se trouvent de l'autre coté, pas à Vienne et à l'Occident, mais en premier lieu à l'Orient et surtout dans la révolution de l'art russe au commencement du XVIII siècle.

Cette révolution artistique était précedée par les causes importantes: les relations serbo-russes après la chute de l'état serbe médiéval qui avaient un caractère un peu différent au commencement du XVI siècle. Au cours du XVI et XVII siècle un grand nombre de moines et de gens d'église serbe faisait des voyages en Russie pour demander l'aide pécuniaire. La Russie donnait ces

subsides aux peuples ortodoxes sous le gouvernement turc.[1] A la fin du XVII siècle le métropolyte serbe Sava Branković signala aux Russes l'importance de relations politiques avec les chretiens sous la domination turque, et particuliérement avec les Serbes. Quelque Serbes font aux Russes des services importantes à l'occasion de la conclusion de la paix de Karlovci en 1699. Alors les relations serbo-russes changent leur caractère et obtiennent un cachet politique. C'était d'autant plus facile que les rapports entre deux peuples dataient depuis le Môyen Age, particulièrement dans le domaine de la culture ecclésiastique. Beaucoup de livres russes, quelquefois les icones aussi, ont été apportés en Serbie pendant le XVII siècle. De cette manière toutes les conditions étaient remplies pour un approfondissement de ces rapports traditionnels.

Après l'arrivée des Serbes dans l'Autriche-Hongrie, une vie nouvelle commençait dont les conditions étaient très differéntes. Il fallut que les masses serbes, qui vivaient pendant trois siècles sous la domination turque, s'y accomodassent. Le séjour dans un pays éuropéen qui jouissait les bénéfices d'une continuité de la vie culturelle montra aux Serbes que les choses ne pouvaient plus rester comme elles étaient: les Serbes aussi devraient s'accommoder à ce procès gigantesque que réprésentait la culture européenne dont le cours n'avait pas de ruptures. Cette question se posa dans la culture serbe. Les premières églises, baties au cours de dernières dizaines du XVII siècle, à Sent Andreja et Budim, portaient une note baroque. Mais bien qu'ils prissent des exemples dans l'architecture autrichienne, ils tenaient aux leur traditions dans la peinture. Ce n'est qu'aux premières dizaines du XVIII siècle qu'ils s'appercurent qu'ils devraient chercher des formules nouvelles, s'accommeder aux exigences nouvelles de vie et d'art. Cependant les Serbes ne pouvaient pas chercher ces exemples chez ceux qui en toute occasion se montraient comme leur ennemis religieux. Cela d'autant plus parcque l'art serbe avait un caractère religieux et chaque nouveauté reçue de l'Occident pouvait signifier aussi le renoncement à la religion ortodoxe à laquelle Les Serbes tenaient comme à leur nationalité. Alors fut clair que cette direction vers la vie nouvelle et les conceptions modernes pouvait donner la Russie, le plus grand pays ortodoxe, avec laquelle les Serbes étaient depuis longtemps en relation. L'idée de la formation de la culture serbe, liberée de l'esprit mediéval, orientée vers les conceptions nouvelles de la vie, dont la pureté ortodoxe pouvait garantir seulement la Russie de Pierre le Grand, cette idée avait complétement mûrie après la paix de Požarevac en 1718. Alors commence l'époque de liaisons intensives entre les Serbes et la Russie. Les Russes viennent dans les pays serbes en qualité de maîtres, de marchands,

[1] *Сш. Димишријевић,* Односи пећских патријарха с Русијом у XVII в. (Les rapports des patriarches de Peć avec la Russie au XVII s.), Гласник Српске Академије Наука 60, Други разред 38 (1901), 192-195.

de moines, de peintres. C'est le commencement d'un procès dont le caractère a été formulé par Jovan Skerlić dans la litterature, dans la langue, dans les disciplines écclesiastiques serbes. Maintenant tout naturellement il faut y introduire l'evolution de l'art serbe. Il est difficile de dire que nous connaissons bien ce developpement important. Au contraire, dans un tableau de cette révolution artistique maints details manquent.

En 1701 l'igoumène Grigorije, de monastère serbe Rakovica, avait apporté de Russie 4 icones, peints par les peintres russes de la cour impériale. Jusqu à ce temps seulement les Serbes qui voyageaient en Russie avaient la possibilité de connaître les oeuvres de la nouvelle peinture russe dont le style avait inauguré Simon Ouchakov, dans la deuxième moitié du XVII siècle. Les traits principaux de ce style consistaient dans la rupture avec la tradition postbysantine et dans l'introduction des éléments réalistes. Les icones de monastère de Rakovica réprésentaient par ces traits nouveaux une grande decouverte pour les Serbes et offraient la possibilité de perspectives nouvelles. Il ne faut pas s'etonner que cet exemple fut aussitôt suivi par les Serbes. Car chez eux surgissent les icones qui avaient plus de fermeté formelle, une tendence naive vers le réalisme, les éléments decoratifs en or et en argent, empruntés à la peinture russe: les couronnes et le sceptre des rois, de la Vierge et des archanges. Un certain nombre de ces icones se trouve dans le Musée de l'église serbe ortodoxe à Beograd, mais la plupart n'est pas encore daté ni identifié. Cette époque a déjà ses maîtres, comme peintre Maxime qui avait peint un grand nombre d'icones, mais jusqu'a ce moment il reste peu connu. Au cours de premières dizaines du XVIII siècle la reception des elements russes avance peu à peu.

Pourtant quelques monuments signalent ses étapes. De l'année 1726 date le fragment d'un iconostase à Slankamen qui représente *Jésus l'Enfant endormi sur la croix.* Il est peint dans le style traditionnel, avec une éxuberance de sentiment pictural, mais l'année est inscrite avec les chifres arabes: »1726«. C'est quelque chose de nouveau dans la peinture serbe de ce temps. Vu que nos peintress d'alors n'avaient pas de contacts avec l'art autrichien, une seule conclusion est possible: cette manière de dater les icones était reçue de Russes, qui l'avaient adapté sous l'influence de reformes de Pierre le Grand.

Déjà en 1737 étaient peints les icones d'autel pour la cathédrale de Beograd. Leur auteur était Georgije Stojanović, un »zograf« mentionné dans les archives autrichiennes comme un habitant de Beograd.[2] Ces icones sont d'une grande importance pour l'évolution de l'art serbe parcqu'elles réflétent assez surement la possesion de style du baroque religieux russe. Mais il faut souli-

[2] *Д. Пойовић,* Београд пре 200 година (Beograd avant 200 ans), Београд 1935, 83.

gner que ce sont les exeptions en ce temps. Une grande différence existe entre ces icones et la peinture monumentale dans les monastères de Drača et Vraćevšnica en Serbie. La peinture murale était beaucoup plus liée aux formules traditionnelles.

Un cas particulier font les peintures murales au monastère de Bodjani de 1737. Leur auteur, Christofor Žefarović, était plus progressif que les autres artistes et l'esprit nouveau s'est plus vite manifesté dans sa peinture et dans ses gravures. Dans sa peinture se trouvent quelques élements qu'on pourrait lier à l'art russe. Ce sont les fresques peints sur le plafond de la nef. La peinture de Žefarović n'a pas un caractère plastique mais plutôt decoratif. Sous ce point de vue elle ressemble a l'interprétation des illustrations de Vischer ou Piscator dans les fresques russes. Un certain réalisme naif, la préponderance des elements decoratifs qui néglige la plastique des formes et la perspective, sont les preuves de cette disposition d'esprit de Žefarović. Certains motifis p. e. *Couronnement de la Vierge*, qui en ce temps pouvaient être reçus en premier lieu de sources russes, ou les details p. e. le sceptre baroque de rois serbes ou bibliques, parlent à l'appui d'opinion que Žefarović a du connaître les modèles russes. Du reste les dispositions idéologiques de Žefarović sa reflétent le mieux dans son départ pour la Russie ou il est mort en 1753.

Entre l'année 1740 et 1750 parait une quantité des icones qui sont importantes pour l'étude de cette période-là. Les peintres sont de plus en plus nombreux. Un maitre inconnu a peint en 1741 les icones d'autel de Neštin (Syrmie). Son orientation vers le baroque russe religieux est évidente, mais il ne comprend pas bien son esprit et sa structure, car il les interpréte fragmentarement, sans une liaison organique (p. e., les trônes de Jésus et de la Vierge). En 1745 sont peints les icones d'autel de monastère Krušedol. Bien qu'une inscription detaillée existe sur leur donateur, l'archimandrite Hadji Isaija Grabovčanin, le nom du peintre n'y est pas inscrit. Par la noblesse des types (Jésus), par le sentiment pictural, par leur style en général, ce sont les plus belles icones de cette periode. Nous avons essayés de résoudre le problème de leur auteur en les comparant aux icones d'autel de monastère Bodjani, peintes entre l'année 1745 et 1748. La comparaison de types de Jésus, de Saint Jean, amméne à la conclusion qu'elles sont l'oeuvre du même maître. Qui était ce maître? Dans le livre des comptes du monastère Bodjani de l'année 1747 sont mentionnés les peintres Jov et Vasilije, mais en 1748 on parle seulement de Vasilije. Nous supposons que Jov ait peint les icones de deux monastères. Son prénom était Vasilievič, il était d'origine de Kiev. Il a été le peintre de cour du patriarche Arsenije IV en 1743. Il semble même qu'il ait dirigé une école de peinture religieuse à Karlovci. Cette qualité importante de Jov explique son rôle dans le developpement de la peinture serbe au milieux du XVIII siècle. Il nous parait même que Jov ait peint aussi les peintures murales dans le nartex et l'autel du monastère Krušedol (1750 et 1751), probablement avec quelques aides. On pourrait conclure ça par l'analogie des styles des icones et des fresques. Sans égard à la question d'auteur, le costume des rois serbes est semblable au russe, même ils portent l'okladen orné par l'aigle bycéphale russe et le sceptre russe. La conception générale de ces portraits — la figure réaliste dans le paysage — fait souvenir aux fresques de souverains russes dans Kiev (Ipatijevsko-kostromskij monastir et Velikij Sobor Kijevo-Pečerskoj lavri).[3]

De l'année 1750 datent deux tableaux de Joachim Marković *Serbes et Croates reçoivent les priviléges des empereurs Iraklés et Mathias.* Il faut y noter le costume des empereurs qui est peint d'après le modèle russe.

Au commencement de la sixième dizaine du XVIII siècle on parle de Vasa Ostojić et de Janko Halkozović, citadins de Novi Sad, qui peignurent plusieurs iconostases dans les années suivantes. Nous supposons même que Vasa Ostojić fut »le peintre Vasilije« dont on parle dans le livre des comptes de Bodjani, où il est mentionné aussi sous le nom de »Vaso moler«. Là se trouve un fondement pour la possibilité de la supposition sur sa part dans les travaux de Bodjani et de Krušedol. Sans égard à sa formation chez Jov ou ailleurs, il n'y a pas de tableaux de Ostojić qui pouvaient permettre des jugements plus sûrs. On sait beaucoup plus sur Halkozović qui a peint les icones de monastères Mala Remeta (1759) et Beočin (1759). Les caractèristiques de style de Halkozović montrent un maître qui est bien versé dans le baroque decoratif russe. Il suffit de regarder ses icones de Christ et de la Vierge pour comprendre quel progrès a faite la peinture serbe au milieu du XVIII siècle. Une grande difference existe entre les maitres naifs, Maxime et l'auteur d'iconostase de Neštin, et Halkozović, separés à peine par une dizaine d'années.

La même periode englobe l'oeuvre de deux peintres de Banat qui est en train d'être mieux connue, Stefan Tenecki et Nikola Nešković. Leur formation artistique était très différente. D'après une tradition orale, Tenecki avait étudié en Russie entre 1720 et 1730, et Nešković, après sa fuite de Serbie en 1739, avait étudié chez un peintre autrichien à Presbourg auquel il n'avait pas osé dire qu'il appartenait à la religion ortodoxe. L'oeuvre de Tenecki est mieux connue il y a quelque temps.[4] De ses travaux pour les églises le mieux connu serait l'iconostase au village de Vilovo (1752), peint dans le style du baroque religieux russe. Plus tard Tenecki a peint

[3] *И. Грабар*, Историја русскаго искусства (Histoire de l' Art russe), Москва, Випуск 22, 494-495.

[4] *О. Микић*, Стефан Тенецки — банатски сликар из XVIII века (S. Tenecki un peintre du Banat du XVIII s.), Рад војво\`анских музеја, sv. 6 Нови Сад 1957, 139-154.

les icones pour le monastère Krušedol et l'iconostase dans l'église de l'Ascension à Ruma (1772). L'emploi de l'or et des éléments decoratifs et leur juxtaposition aux élements réalistes montrent dans quelle mesure Tenecki était lié à la tendence principale de la peinture religieuse serbe.

Nešković était forcé à s'adapter aux formules du baroque religieux russe, car sa formation avait un cours différent. En effet il prend les éléments decoratifs en or qu'il introduit dans ses tableaux. Ils n'y paraissent pas organiquement liés, mais plutôt ajoutés pour satisfaire le goût du temps. Cette note est visible dans les figures de l'Arbre de Jessé dans la chapelle de la cour épiscopale à Vršac (1764). Sa formation occidentale ne s'adapte que superficiellement aux formules du baroque religieux russe, p. e. dans les costumes des aieux de Christ.

L'époque entre 1720 et 1760 était remplie par l'activité des peintres russes. Un d'eux, Grigorij Gerasimov, peignait déjà en 1724 un iconostase en Croatie.[5] La présence de peintres russes est notée dans l'inscription d'une icone de Notre Dame à Neštin en 1724.[6] Après Jov Vasilievič on mentionne Vasilij Romanovič, aussi de Kiev, qui était peut-être un aide de Jov, mais en 1758 dirigeait une école pour les peintres d'icones au monastère Hopovo. Romanovič a peint aussi les iconostases pour les Serbes en Croatie.[7] Un historien de Novi Sad parle d'un Russe, »ikonoposec«, qui travaillait à Novi Sad vers 1775. Ce sont les cas connus qui, du reste, ne sont pas suffisement etudiés. Mais il cet sûr que ces peintres ont pu transmettre les formules de la peinture religieuse russe de première main.

L'époque entre 1762 et 1769 est importante à cause de l'activité de Dimitrije Bačević, peintre d'icones de Karlovci. Bien que ce maître ait beaucoup travaillé, bien qu'il fut connu et recherché, on ne sait rien de sa vie, ni de ses études. La famille de Bačević ne se trouve pas dans les archives autrichiennes de 1735 — 1737, de sorte qu'on peut supposer qu'il fût venu plus tard, après 1739, de Serbie ou de Macedoine.[8] D'après une source il avait été éleve de Vasa Ostojić.[9] Malheureusement nous ne savons pas grand chose de style

[5] *М. Коларић*, Српска уметност XVIII века (L' Art Serbe du XVIII s.), Београд 1954, 19.

[6] *Л. Мирковић*, Теодор Крачун малер 1781 (T. Kračun peintre 1781), Нови Сад 1953, 30.

[7] *I. Bah*, Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stoleća (Contributions a l' histoire de la peinture serbe en Croatie de la fin du XVII jusqu à la fin du XVIII s.), Historijski Zbornik god. II 1949, 185-209.

[8] *Д. Поповић*, Срби у Срему до 1736/37, (Les Serbes dans la Syrmie jusqu à 1736-37), Српска Академија Наука, Београд 1950, 155-247.

[9] *М. Кашанин*, 200 година српског сликарства (200 ans de la peinture serbe), Београд 1942, 15.



Fig. 1. Ivan Maksimov, St. Jean Précurseur (1687), Galerie de Matica srpska, Novi Sad. Cette icône russe se trouvait au monastère Rakovica de 1701 à 1739.

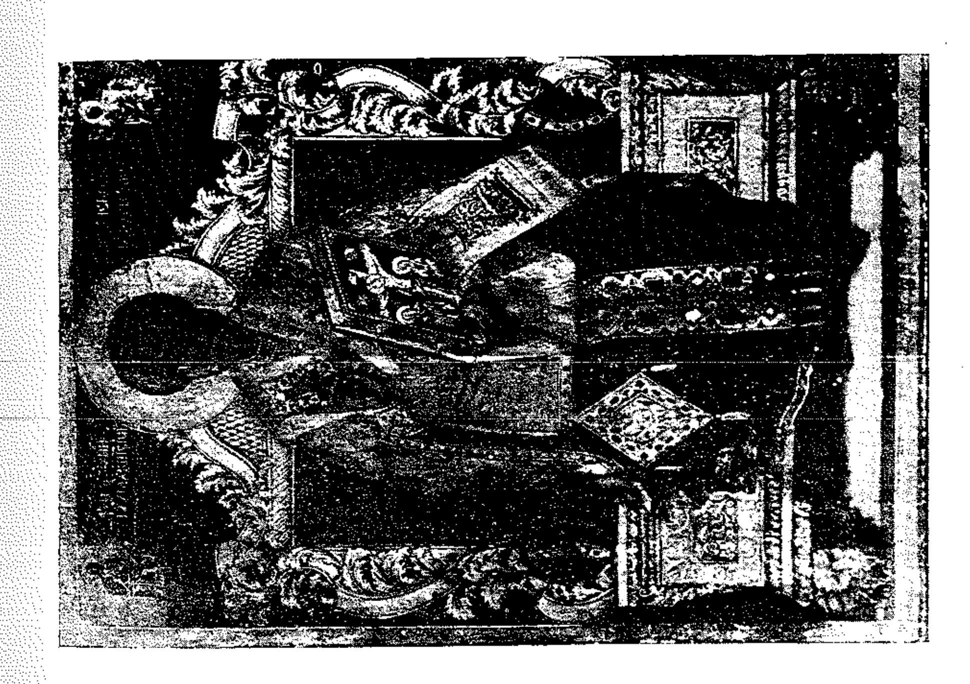


Fig. 2. Georgije Stojanović, St. Nicolas (1737), Galerie de Matica srpska, Novi Sad.



Fig. 3. Jov. Vasilievič (?), Le Christ grand - prêtre (1745), Monastère Krušedol.

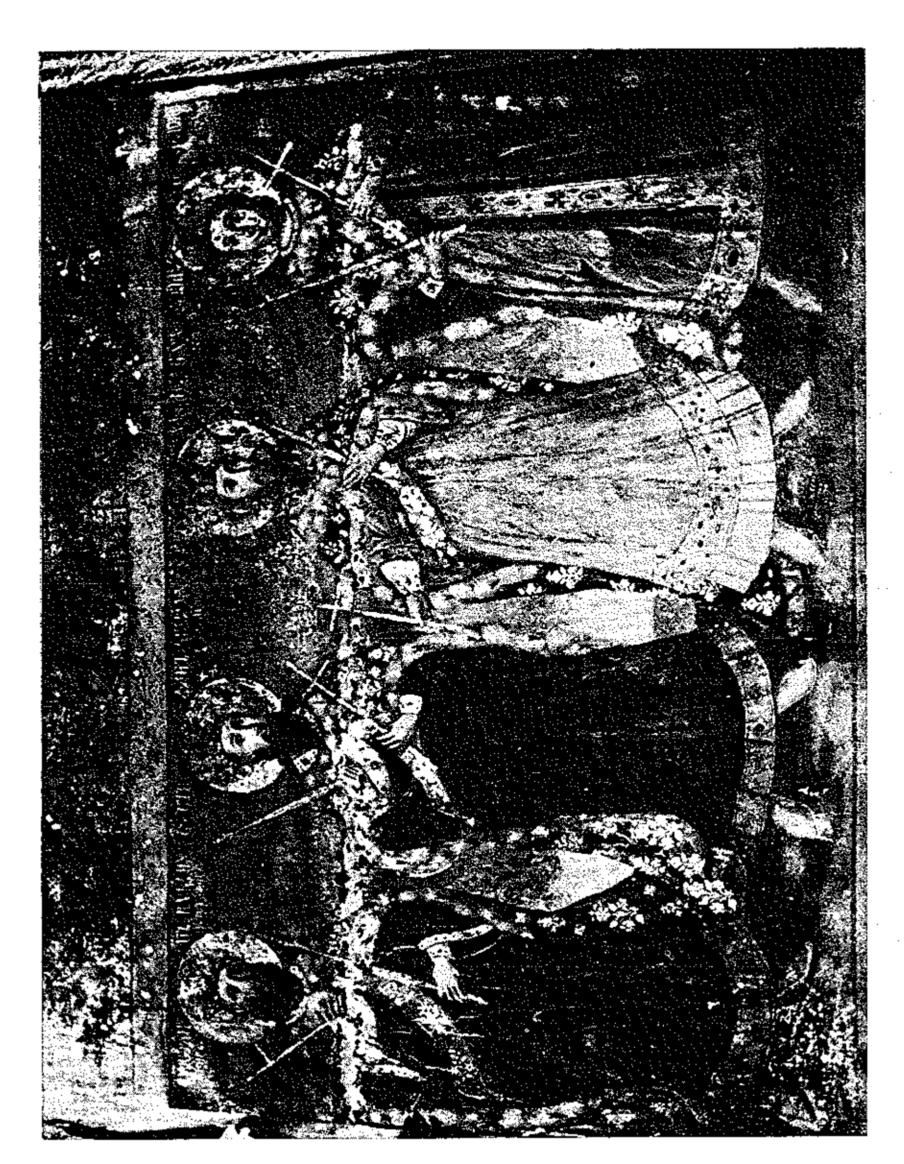


Fig. 4. Jov. Vasilievič ou son école (?), Les souverains serbes (1750), Monastère Krušedol.



Fig. 5. Nicolas Nešković, L'Arbre de Jessé (1764), chapelle da palais épiscopal, Vršac.

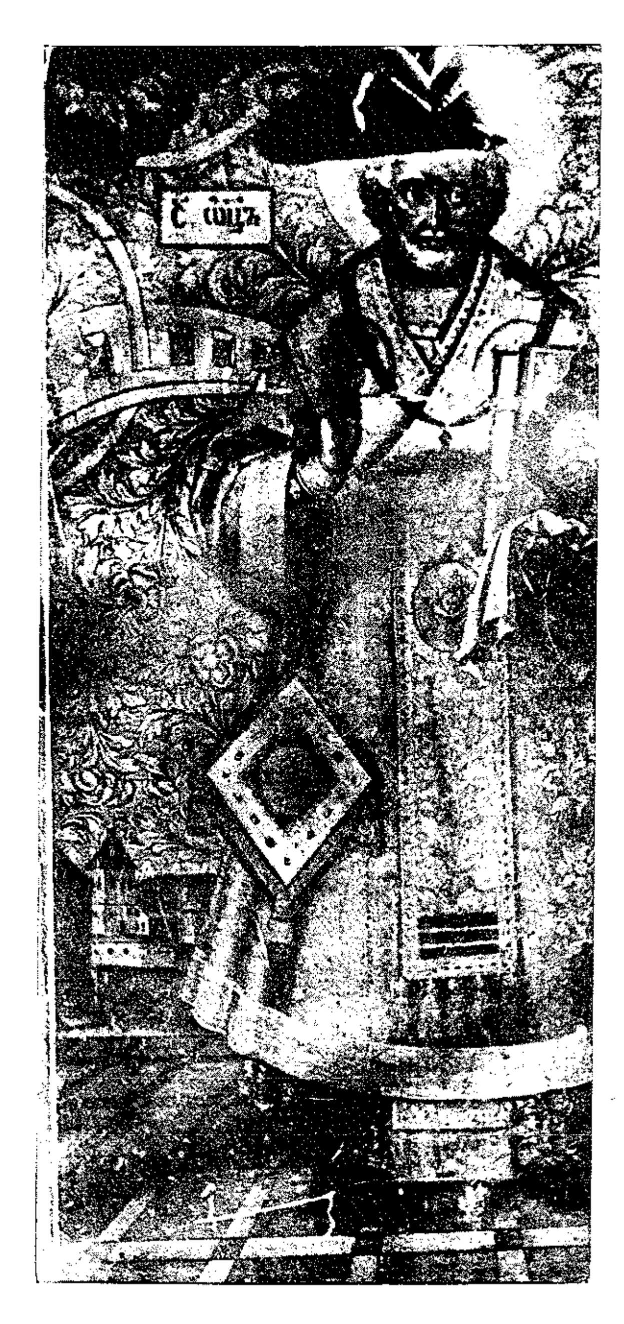


Fig. 6. Dimitrije Bačević, St. Nicolas (1765-1769), église supérieure, Sremski Karlovci.



Fig. 7. Dimitrije Bačević, La sacrifice d'Abraham (1769), monastère Jazak.

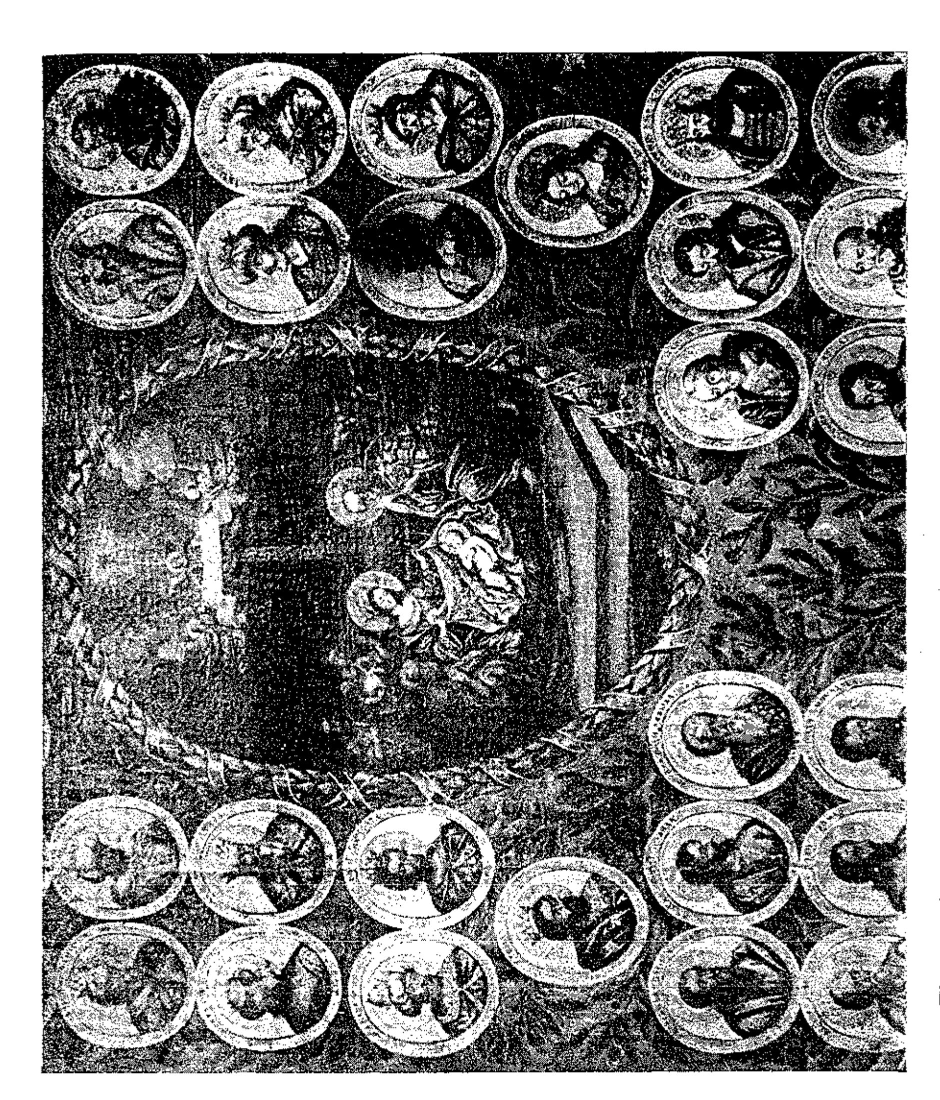


Fig. 8. Peintre inconnu, L'Arbre de Jessé — détail (vers 1760), Musée national, Vršac.



Fig. 9. Georgije Stojanović (?), St. Jean Précurseur aux ailes (1740-1750), village Sibač.



Fig. 10. Aleksei Zoubof Cathérine Alexievna, l'Impératrice et l'Omnipotente de toutes les Russies — détail (1725), Bibliothèque de Bogišić, Cavtat.

de ce maître de sorte qu'en ce moment on ne peut pas dire rien de plus determiné. Nous supposons même que Bačević ait été en Russie ou bien étudié chez quelque peintre russe qui a travaillé dans notre pays. Quoiqu'il en soit, il parait en 1762 comme un peintre mur, irréprochable au point de vue de style, de sorte qu'il prend alors la première place parmi les représentants de baroque russe.

Son évolution artistique peut être suivie depuis les travaux dans le monastère Beočin (1762) jusqu' aux icones de monastèr Jazak (1769), ou il a travaillé avec sa compagnie (»družstvo«). De l'année 1762 date l'église de Saint Nicolas à Zemun (1762) ou Bačević se nomme »izograf«. D'après cette terminologie on voit aussi dans quelle mesure il était orienté vers les modèles russes. Les icones peintes après sont le *Saint Jean aux ailes,* de monastère Kovilj (1763), le trône épiscopal au monastère Krušedol (1765), l'iconostase de l'église à Karlovci et enfin l'iconostase de monastère Jazak (1769). Dans ce dernier le style de Bačević arrive à son point culminant. Sans égard à ses modèles, son oeuvre porte un cachet particulier: c'est la variante serbe du baroque religieux russe.

Il faut noter le dualisme dans le style de Bačević. Le baroque decoratif russe est reservé pour les icones de la première rangée, pour la frontalité hiératique de figures de Jésus et de la Vierge. Les autres thèmes, p. e. ceux de portes et les grandes Fêtes portent un caractère occidental, bien que l'or y soit employé comme élément decoratif. A vrai dire Bačević y est aussi inégal: la figure humaine (Isac, Job) est peint mieux et plus studieusement que les animaux qui portent quelque chose de symbolisme postbysantin, peu intéressé pour la représentation réaliste des choses. Il faut souligner le désir de Bačević de rompre même partiellement avec le style qui depuis des années domine la peinture religieuse serbe. Mais ce but sera réalisé par les générations prochaines. Dans les icones d'autel Bačević est le réprésentant ortodoxe du baroque russe, par la frontalité des figures, par le fond à ornements d'or, par la conception de la perspective.

Avec Bačević le baroque decoratif arrive à son apogée. Mais la parenté avec l'art russe religieux et l'emprunt de modèles se voient dans beaucoup d'exemples. D'abord ce sont les thémes qu'on prend de l'art russe religieux, reformé en 1707 pendant le regne de Pierre le Grand. Sous l'influence et l'autorité de l'ortodoxie russe on accepte les thèmes catholiques par exellence *(Couronnement de la Vierge, La Vierge sur la Lune)*, ou bien on multiplie les thèmes préterés russes *(La Vierge mediatrice* — Pokrov, Krušedol, Mala Remeta, Irig ,tous du XVIII siècle). Un motif très important pour ce rapprochement est *le Saint Jean avec les scènes de sa vie.* Il tire son origine de motif russe qui a fleuri dans la Orujejnaja palata au XVII siècle (le village Sibač). Dans *l'Arbre de Jessé* (Musée national, Vršac) le peintre serbe emploie le laurier au lieu de la vigne

qui se trouve dans la peinture serbe médiévale, en suivant l'exemple de graveur russe Aleksej Zubof *(Ekaterina Aleksijevna Imperatrica i Samoderžica vserosijskaja,* 1725). La représentation de la perspective s'inspire directement par la perspective dans les gravures de bibles russes du XVII et XVIII siècles, qui n'est pas ni linéaire, ni inverse, mais plutôt paraléle. Bien qu'en ce temps on connaissait la perspective scientifique, beaucoup de nos peintres tenaient à cette perspective »ortodoxe«, qui témoigne de l'importance de modèles russes pour les artistes serbes. Enfin les caractèristiques principales de la nouvelle peinture serbe, ce style nouveau, le réalisme des figures sur fond à ornements baroques dessinés à la couleur noire ou brune, paraissent entre 1740 et 1750, au moment de relations tres intenses avec les Russes dans le domaine de la culture. Il faut noter que ces éléments baroques ne se trouvent pas dans la peinture serbe avant la grande migration de 1690. C'est un point très important. Si ce baroque était du Sud, d'origine grecque, il se serait manifesté plutôt, au cours du XVII siècle, comme c'était le cas dans la Grèce. Mais ce style nouveau parait d'abord dans les icones et plus tard dans la peinture murale. Les fresques peintes dans la Serbie en 1737 (Vraćevšnica) sont en retard sous ce point de vue sur les icones peintes en même année à Beograd, et plus tard à Vojvodina. On peut expliquer cette différence par le fait que les relations des Serbes en Autriche avec la Russie et les Russes étaient beaucoup plus faciles que de ceux en Serbie, surtout après la paix de Beograd en 1739, quand les Turcs occuperent de nouveau la Serbie. Cependant dans ce délai entre 1730 et 1765 les influences russes dans l'art serbe vinrent à leur plus grande intensité. Depuis le dernier quart du XVIII siècle une orientation nouvelle de la peinture serbe vers l'Autriche et l'Hongrie se manifeste de plus en plus.

ЖИВКА ВЪЖАРОВА, София

К ВОПРОСУ О МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПЛИСКИ И ПРЕСЛАВА

Раскопки и исследования в местности „Калето" с. Попина Силистренского района и найденный там материал дают возможность по новому осветить вопросы культуры Плиски и Преслава.

Прежде всего рассмотрим бытовые материалы в Плиске и Преславе.

Керамика[1] является самым массовым материалом, открытым в Плиске еще Русским Археологическим Институтом в Константинополе, а также найденным во время новейших раскопок. Она представлена горшками без ручек и кувшинами с узким горлом и ручкой (см. рис 1), которые в археологической науке определяются как славянский и салтовский тип. К керамическим материалам относятся также черепица и кирпич, на которых встречаются знаки. Во время раскопок археологических объектов в Плиске открывается кроме того следующий бытовой материал[2]: стеклянные браслеты, бронзовые пряжки, стрелы, кольца, ведерные ручки, колокольчики (бубенчики для скота), гвозди, ключи, замки, удочки и много предметов из кости. (Рис. 2, 2а) Среди материалов из кости заслуживает внимания рожок, на котором нанесены знаки, рисунки и буквы. Такие рожки носили болгарские воины на поясе и их изображения встречаются на старинных византийских миниатюрах.

Кроме археологических объектов, раскопанных во внутреннем и внешнем городе Плиске, еще при первых раскопках, произведенных

[1] Известия русского археологического института в Константинопле, X, София, 1905, стр. 301 и сл. *С. Михайлов,* Разкопки в Плиска през 1945—1947 г., РП, III, 1949, стр. 212 и сл. *С. Михайлов,* Археологически материали от Плиска, ИАИ, XX, 1955, стр. 64 и сл. *С. Станчев,* Разкопки и новооткрити материали в Плиска, пак там, стр. 194. *С. Станчев,* Материали от дворцовия център в Плиска, ИАИ, XXIII, 1960, стр. 42 и сл. *А. Милчев,* Разкопки в Плиска западно от вътрешния град през 1959 г., Археология, 1960, II, 3, стр. 36 и сл. *А. Милчев,* Археологически разкопки и проучвания в местността „Асъдере" - Плиска през 1959 г., ГСУФИФ, LIII, 2, стр. 38 и сл.

[2] *С. Станчев,* Разкопки и новооткрити материали, стр. 203. *С. Станчев,* Материали, стр. 25. *С. Михайлов,* Археологически материали от Плиска, стр. 66 и сл.

РАИ в Константинополе, было частично исследовано несколько курганов — XXXII и XXXIV.[3]

В 1934 г. был тоже частично раскопан еще один курган под № XXXIII. В 1949—1951 гг. Археологический институт Болгарской Академии наук предпринял полную раскопку этого кургана.

Что же касается керамики, открытой в кургане где захоронение было с трупоположением и найден скелет лошади, то она не отличалась от керамики, открытой около археологических объектов во внутреннем и внешнем городе Плиске.

Среди остальных предметов, найденных в том же кургане, обнаружены: железный ножичек и железная пряжка от пояса. Последние находки тоже ничем не отличаются от открытых во внутреннем и внешнем городе Плиске.

Подобный бытовой материал имеется и в кургане XXXII, где раскопки производились при помощи шурфов.

Остановимся на бытовом материале археологических объектов Преслава в хронологических границах, отвечающих Плиске (VIII — X в.). И там самое большое место среди бытовых предметов занимает керамика.[4] Это — горшки славянского и салтовского типа (см. рис. 3). Сходство керамики из Преслава и Плиски бросается в глаза. В Преславе, кроме этой керамики, найдены также керамические сосуды: кувшины, амфоры, пиалы. Последний тип керамики имеет более позднюю дату — X—XI в.[5]

Как в Плиске, так и в Преславе на керамических строительных материалах — кирпиче и черепице — нанесены врезанные знаки. На археологических объектах в Преславе имеется много бытовых находок из железа, бронзы, стекла, среди которых множество костяных апликаций.

В 1958 г. были начаты систематические раскопки старины возле с. Царь Крум (Чаталар) Коларовградского района.[6] Крепость возле Чаталара совсем похожа на укрепления в Плиске. Бытовой материал вблизи открытых зданий в этом археологическом объекте характеризуется типичной для Плиски керамикой. Знаки на черепице и кирпиче совершенно сходны с открытыми в Плиске и Преславе.

[3] ИРАИК, X, стр. 326. *С. Георгиева,* Разкопки на могили XXXIII и XXXII, ИАИ, XX, 1955, стр. 11 и сл.

[4] *В. Иванова,* Разкопки на Аврадака в Преслав, РП, III, 1949, стр. 46 и сл. *С. Станчев,* Домашната керамика от Преслав, тамже, стр. 129 и сл. *Л. Огненова* и *С. Георгиева,* Разкопките на Манастира под Вълкащина в Преслав, ИАИ, XX, 1955, стр. 398 и сл. *Н. Ангелов* и *С. Станчев,* Граждански постройки в долината на Бел бряг при Преслав, тамже, стр. 430 и сл. *Й. Чангова,* Търговски помещения в Преслав, ИАИ, XXI, 1956, стр. 236 и сл.

[5] Пак там, стр. 363.

[6] *В. Антонова* и *Ц. Дремсизова,* Аулът на Омуртаг край с. Цар Крум, Коларовградско проучвания през 1958 г., Археология, 1960, II, 2, стр. 28 и сл. *В. Антонова,* Нови проучвания в старобългарското укрепление при с. Цар Крум (Чаталар) през 1959 г., Изследвания в памет на Карел Шкорпил, БАН, София, 1961, стр. 131.

Археологическими памятниками, которые тоже подвергались систематическим исследованиям в течение нескольких лет (1954—1961 г.), были в местностях „Калето"[7] и „Джеджови лозя" близ с. Попина, Силистренского района. Керамика в верхних культурных пластах этих двух объектов совершенно сходна с открытой в Плиске, Преславе и селе Царь Крум. Остальные бытовые материалы — изделия из железа, бронзы, кости, стекла — тоже вполне аналогичны с открытыми в Плиске, Преславе и селе Царь Крум. (см. рис. 4).

Мы ограничимся этими археологическими памятниками, хотя на территории Болгарии и на территории Румынии изучено немалое число подобных памятников.

Керамические типы в рассмотренных археологических объектах (Плиска, Преслав, Царь Крум и Попина) и остальной бытовой материал в них позволяют нам датировать их VIII—X в. О том, что эта керамика с территории Болгарии имеет давностью VIII век, свидетельствуют находки горшков — погребальных урн, открытых в селах Букевцы[8], Вырбовка, Разделна[9] — и сопровождающий их инвентарь. Найденные монеты Льва VI и Иоанна Цимисхия (Плиска, Преслав, Попина) определяют дату продолжительности жизни этих поселений — до X века.

Обычайной находкой в староболгарских центрах — Плиске, Преславе, Попина являются также стеклянные браслеты местного производства. По технике они принадлежат к IX веку[10] и весь археологический комплекс относится к этой дате.

Существуют также бронзовые материалы в этих археологических объектах, принадлежащие к VIII—IX в. Среди них бронзовые пряжки из внутреннего города Плиски, из некрополя возле церкви в Преславе и из селища в Попина. На них изображено животное — лев. По технике выделки и стилю они одинаковы. Согласно последним исследованиям венгерского ученого Д. Чалана, такие пряжки имелись в Византии и датируются серединой IX века.[11]

Очень важное значение для определения даты рассматриваемых бытовых материалов имеет ясная стратиграфия, полученная при исследовании раннего славянского поселения в местности „Джеджови лозя", с. Попина, Силистренского района. В этом археологическом объекте были раскрыты жилища-полуземлянки, которые находились одна над другой. Жилища, инвентарь которых состоит из рассмотренной керамики славянского и салтовского типов, стеклянных голубых браслетов и других предметов, построены над другими жи-

[7] *Ж. Въжарова,* Славянобългарското селище край с. Попина, Силистренско, София, 1956, стр. 20 и сл.

[8] *Ж. Въжарова,* Славянският некропол в село Букьовци, Врачанско, Археология, 1959, I, 1—2, стр. 20 и сл.

[9] *Д. И. Димитров,* Ранносредновековен некропол при гара Разделна, Археология, 1959, I, 3—4, стр. 55 и сл.

[10] *Й. Чангова,* За стъклените гривни в Средновековна България, Изследвания в памет на Карел Шкорпил, БАН, София, 1961, стр. 180.

[11] *D. Csalány,* A bizanci fémmuvessg emblekei I, стр. 123.

лицами, материалы которых, керамика и другие предметы, относятся к концу VI и началу VII века и принадлежат к культуре славян.

Из выше изложенного становится ясным, что бытовые археологические материалы, открытые и изученные в средневековых центрах — Плиска, Преслав, Царь Крум (Чаталар), Попина — „Калето", „Джеджови лозя" — показывают, что правильно говорить о средневековой болгарской культуре с хронологическими границами с VIII до XI в.

Высказанное нами утверждение по данному вопросу позволяет принять, что и археологические комплексы, в которых был открыт этот бытовой материал, следует ограничить хронологическими рамками VIII—X в. и что они принадлежат славяно-болгарскому населению. Следовательно, открытые до сих пор здания в Плиске, Преславе, селе Царь Крум и др. датируются тем же временем — VIII—X в. и связываются со славяно-болгарским народом.

Насколько правильно определена дата и этническая принадлежность создателей архитектурных памятников в рассматриваемых археологических объектах в Плиске и Преславе и насколько они не принадлежат к римско-византийской эпохе, свидетельствуют данные, полученные также из археологических изучений в средневековых болгарских центрах, которые построены именно над римско-византийскими городами и крепостями. В этом отношении самым ярким примером является археологический объект в местности „Калето" с. Попина, который был предметом систематического изучения в течение нескольких последних лет. В нем найдены: позднеантичная керамика, светильники и отливки для них, бронзовая фибула, бронзовая палочка с птичьей головой, ключ-кольцо (см. рис. 5) и пр. Среди них находятся монеты Тиберия II (578—582) и Юстиниана II (685—695). Все вышеуказанные археологические находки открыты возле каменных построек, которые по виду строительства принадлежат к римско-византийскому культурному пласту. В этом археологическом объекте ясна стратиграфия двух культурных пластов: нижнего — позднеантичного (римско-византийского) IV—VI в.[12] и над ним средневекового славяно-болгарского VIII—X в.

Вопреки многолетним и крупным по размерам раскопкам в Плиске — почти 60 лет — ни один из исследователей до сих пор не опубликовал позднеантичных материалов с точной стратиграфией.[13] Это не позволяет нам принять, что некоторые из зданий созданы в римско-византийскую эпоху. До сих пор нигде и никогда в научной литературе не опубликована позднеантичная (римско-византийская) керамика ни из Плиски, ни из Преслава. Несколько найденных в Плиске монет чеканки времен римских императоров Лициния (317—

[12] *М. И. Артамонов,* К вопросу об археологических памятниках славян и проболгар на нижнем Дунае, вж. *Ж. Въжарова,* Славянобългарското селище, стр. 3.

[13] *С. Михайлов,* За произхода на античните материали от Плиска, Археология, 1960, II, 1, стр. 15—22.

—326), Александра Севера (222—235) и др. — случайные находки. Вследствие этого они не могут служить датирующим материалом. Греческие и латинские надписи, найденные в Плиске, открыты или на поверхности или же вделаны в здания, например, в Тронной палате. Это обстоятельство не дает нам оснований говорить о том, что они могут свидетельствовать о культурном пласте римско-византийского периода. Последние использованы вторично, что наблюдается и в других славяно-болгарских центрах. Между позднеантичными материалами в Плиске открыты также кирпичи. На одних кирпичах имеются печати римских пограничных легионов, на других — частных лиц. О кирпичах, которые принадлежали легионам, с уверенностью можно утверждать, что их привезли из другого места. Что же касается возможности доставки кирпичей из другого места в течение славяно-болгарского периода, об этом свидетельствует тот факт, что и в других славянских и славяно-болгарских центрах наблюдается та же картина. Так, например, римскими кирпичами выложен пол печей в жилищах ранне-славянского селища в местности „Джеджови лозя" близ с. Попина. Если иметь в виду, что недалеко от Плиски находятся позднеантичные объекты, среди которых объект близ с. Войвода, то можно допустить, что кирпичи были доставлены оттуда.

Не останавливаемся на совсем мелких единичных находках, например, фибуле, которая была, вероятно, привезена для использования в качестве сырья в кузнечных мастерских в Плиске, весах, скульптурных фрагментах баз и капителей, тоже доставленных из други мест и опубликованных как археологические материалы из Плиски. На основании этого трудно говорить о позднеантичном культурном пласте в Плиске. Следовательно, мнение, что некоторые здания в Плиске, как здание под Тронной палатой, большой бассейн, базилика, а также Круглая церковь в Преславе, являются делом строительства римско-византийской эпохи, до сих пор не подтверждено никакими бытовими материалами.

С учетом вышеуказанных соображений можно с уверенностью сказать, что тезис о позднеантичном периоде Плиски и Преслава, т. е. о выростании этих средневековых болгарских городов над античными — римско-византийскими, пока абсолютно недоказуем.

Единственный правильный вывод, который следует сделать — это, что Плиска и Преслав входят в круг ранне-феодальных болгарских городов и сел с VIII по X в. В их культуре явно прослеживаются традиции славянской и праболгарской культуры, культуры славяно-болгарского народа, создавшего первое славянское государство.

Рис. 1.

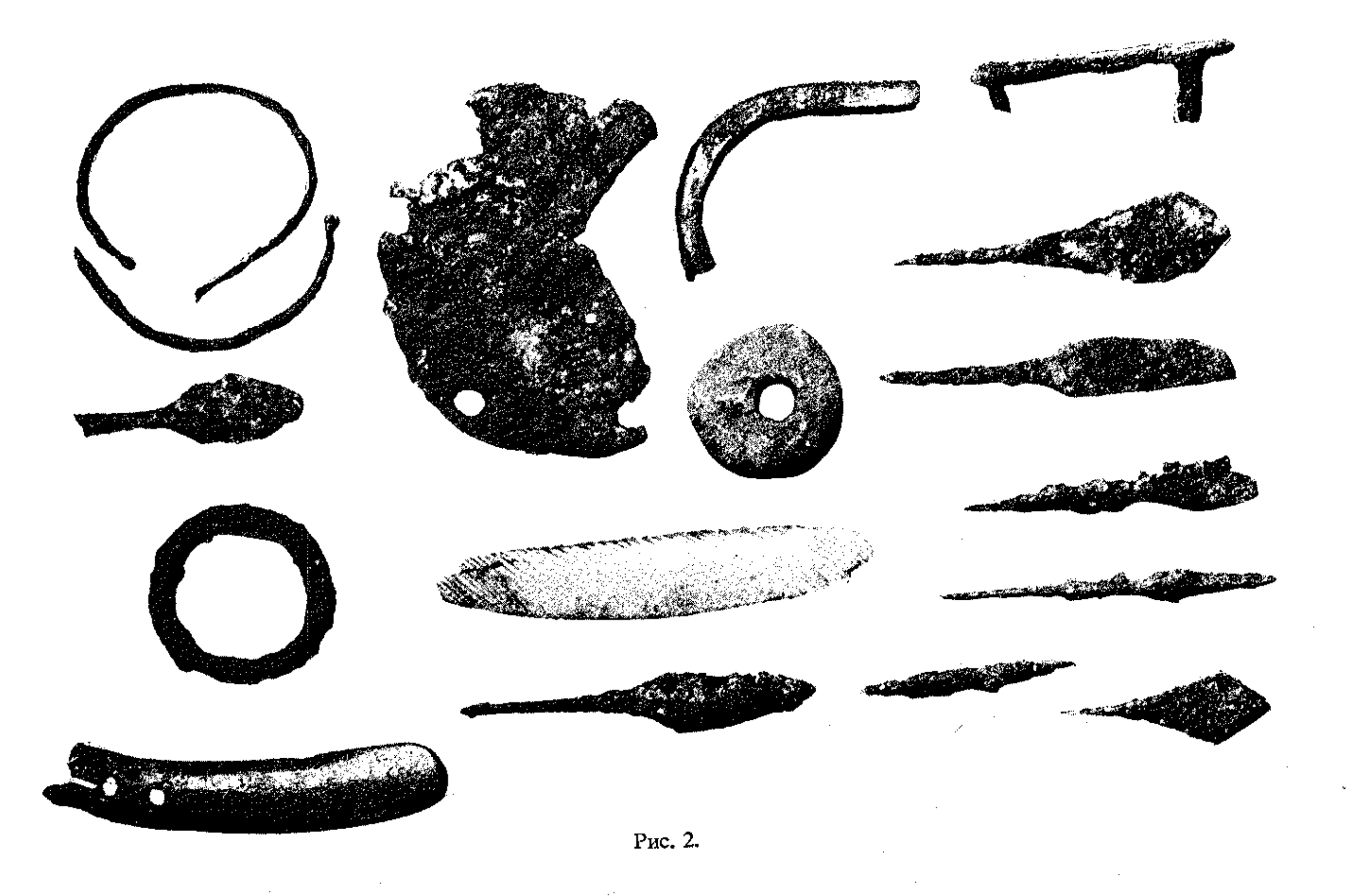


Рис. 2.

Рис. 2а.

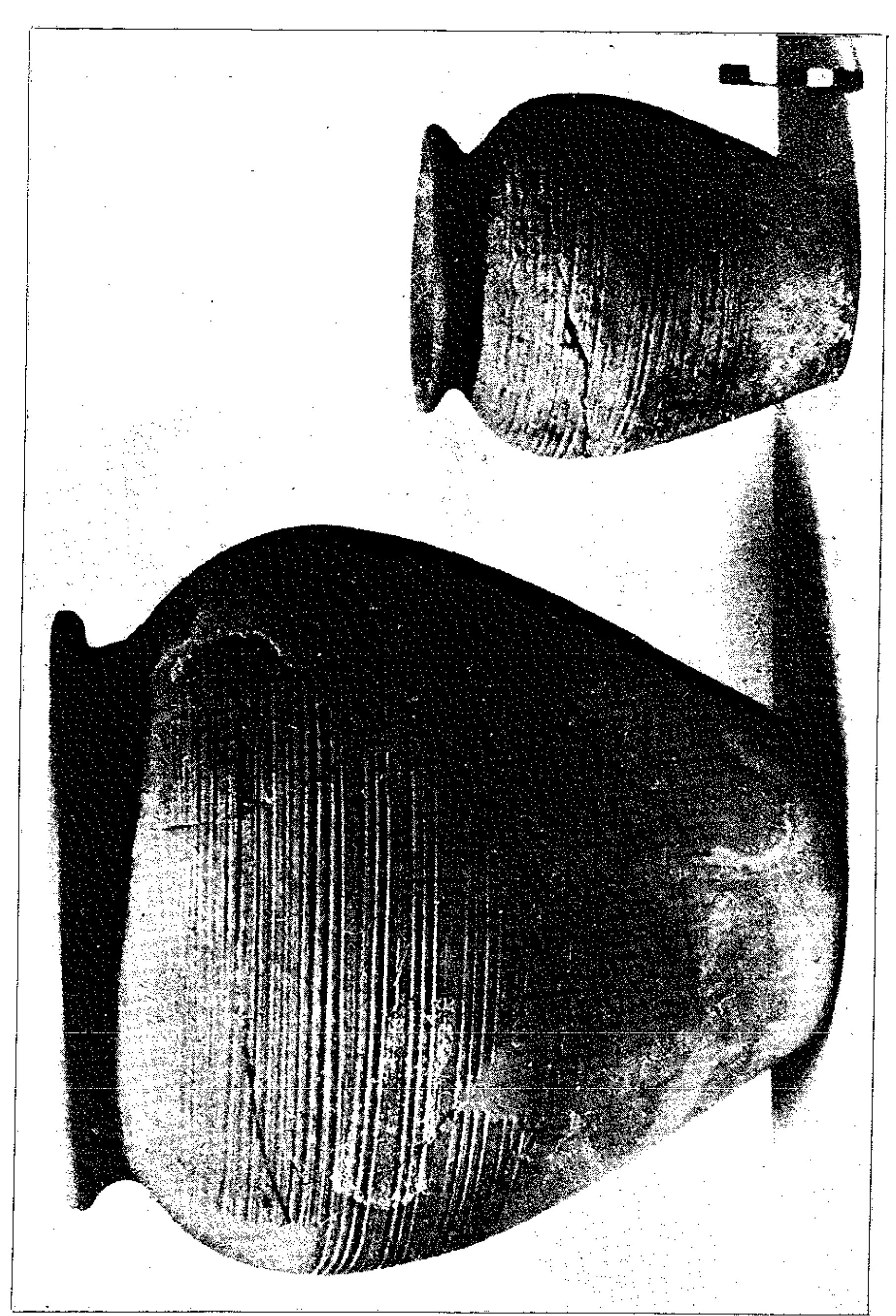


Рис. 3.

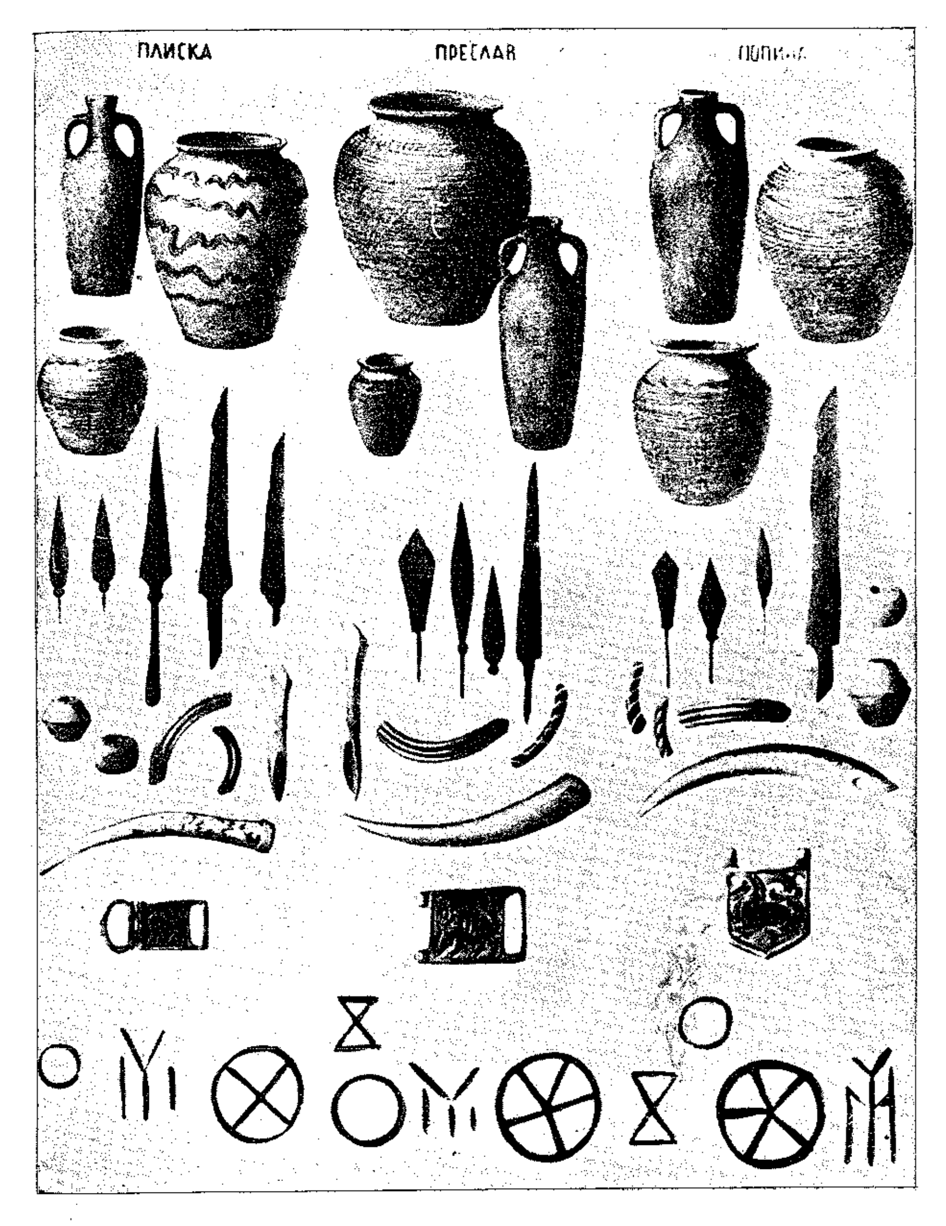


Рис. 4.

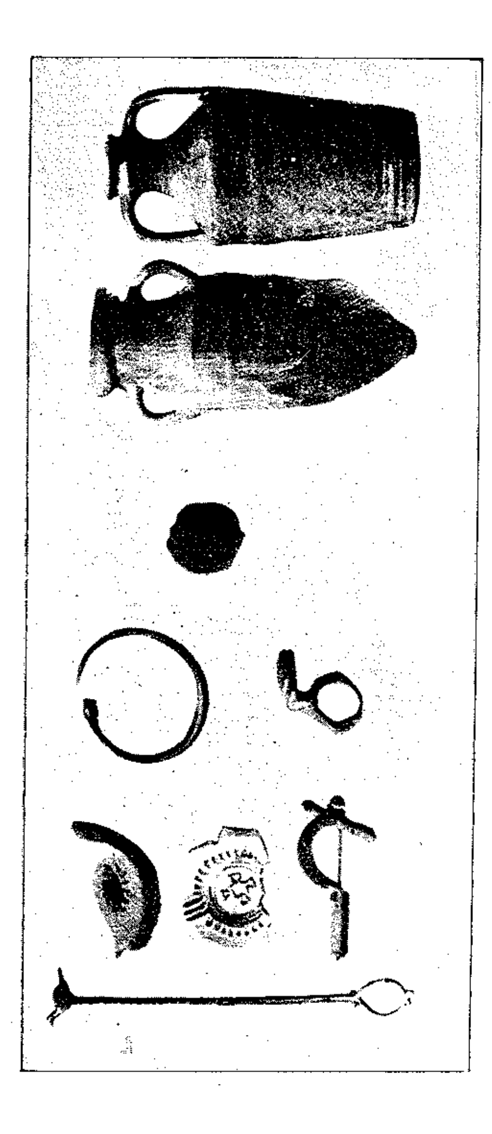


Рис. 5.

KURT WEITZMANN, Princeton

CRUSADER ICONS ON MOUNT SINAI

When one speaks about the icons which are preserved in St. Catherine's monastery on Mount Sinai[1], it is proper to pay tribute first to Professor and Mrs. Soteriou who a few years ago published a volume which gives a good idea of the scope and the artistic and historical value of this unique collection.[2] An excellent start has been made by their publication of a careful selection of about 150 icons. Since then two recent expeditions, undertaken jointly by the Universities of Michigan, Princeton and Alexandria, U.A.R., have set themselves the goal of photographing and publishing in comprehensive fashion the artistic monuments of St. Catherine's monastery, including the icons.[3] This work has become possible through the liberal attitude and cooperation of Archbishop Porphyrios III and his learned secretary, the Archimandrite Gregorios, and through the full support of the Ministry of Education of the U.A.R. and our colleagues of Alexandria University.

The focus of the communication was on a group of 13th-century icons[4] of which one of the key monuments is a huge Crucifixion (fig. 1). The Herculean body of Christ, the use of only three nails and the sharp linear design immediately reveal that it is not the work of a Byzantine master, but of a Western painter, and one hardly needs to point to the Latin inscription, *Jesus Nazarenus Rex Judeorum,* in order to support the claim that the panel was executed by a Western painter. One will notice the strange gesture of the Virgin, who touches the corner of her mouth with her thumb, and

---

[1] A fuller treatment of the subject of Crusader icons than was possible in the brief communication read at the Congress has in the meantine appeared in the Art Bulletin 1963.

[2] *G.* et *M. Soteriou,* Icones du Mont Sinaï, Vol. I (planches), Athènes 1956; Vol. II (texte), 1958.

[3] The photographs for the figures 1 and 2 were taken by the Michigan-Princeton-Alexandria Expedition.

[4] None of those discussed is contained in Soteriou's publication.

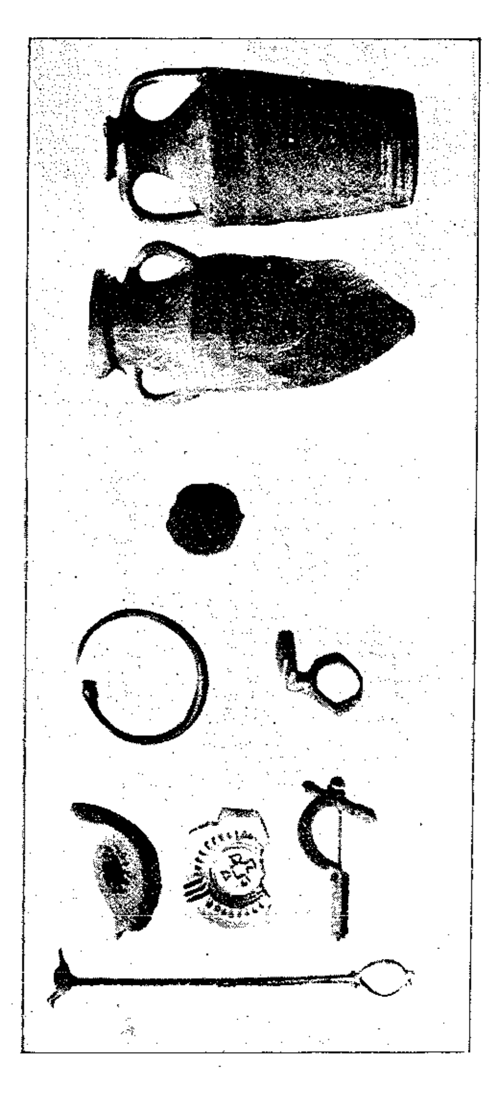


Рис. 5.

KURT WEITZMANN, Princeton

CRUSADER ICONS ON MOUNT SINAI

When one speaks about the icons which are preserved in St. Catherine's monastery on Mount Sinai[1], it is proper to pay tribute first to Professor and Mrs. Soteriou who a few years ago published a volume which gives a good idea of the scope and the artistic and historical value of this unique collection.[2] An excellent start has been made by their publication of a careful selection of about 150 icons. Since then two recent expeditions, undertaken jointly by the Universities of Michigan, Princeton and Alexandria, U.A.R., have set themselves the goal of photographing and publishing in comprehensive fashion the artistic monuments of St. Catherine's monastery, including the icons.[3] This work has become possible through the liberal attitude and cooperation of Archbishop Porphyrios III and his learned secretary, the Archimandrite Gregorios, and through the full support of the Ministry of Education of the U.A.R. and our colleagues of Alexandria University.

The focus of the communication was on a group of 13th-century icons[4] of which one of the key monuments is a huge Crucifixion (fig. 1). The Herculean body of Christ, the use of only three nails and the sharp linear design immediately reveal that it is not the work of a Byzantine master, but of a Western painter, and one hardly needs to point to the Latin inscription, *Jesus Nazarenus Rex Judeorum,* in order to support the claim that the panel was executed by a Western painter. One will notice the strange gesture of the Virgin, who touches the corner of her mouth with her thumb, and

---

[1] A fuller treatment of the subject of Crusader icons than was possible in the brief communication read at the Congress has in the meantine appeared in the Art Bulletin 1963.

[2] *G.* et *M. Soteriou,* Icones du Mont Sinaï, Vol. I (planches), Athènes 1956; Vol. II (texte), 1958.

[3] The photographs for the figures 1 and 2 were taken by the Michigan-Princeton-Alexandria Expedition.

[4] None of those discussed is contained in Soteriou's publication.

also the equally individualized gesture of John, who is fingering his nose with his little finger. Both gestures occur similarly in a Crucifixion of a Missal in the Chapter Library of the Cathedral of Perugia, which can be dated in the third quarter of the 13th century, i. e. it is approximately contemporary with our icon. Hugo Buchthal in his recent publication on manuscripts made by Latin artists in the Crusader Kingdom of Jerusalem[5] has furnished proof that this Missal was written in St. Jean d'Acre, since its calendar contains for July 12 the *Dedicatio ecclesiae Acconensis.* This codex was for him the point of departure which led him to group around it other related manuscripts and establish a scriptorium in that city which, after the fall of Jerusalem in 1244, had become the capital of the shrinking Crusader Kingdom. The extremely close connection between the Sinai icon and this miniature suggests that the former too is the product of a workshop to be located in Acre.

The back of the same icon depicts the Anastasis (fig. 2), the great Easter picture of the Orthodox Church. The iconography is eminently Byzantine in character and yet there can be no doubt that here too a Latin artist was at work. Contrary to Byzantine custom according to which Eve is depicted youthfully the artist of the Sinai icon, an Italian (perhaps a Tuscan, although this is not absolutely certain), represents her, unflatteringly, with a wrinkled face. In this detail the new realism of Italian Ducento art asserts itself and one is reminded of the prophetess Hannah in Christ's Presentation in the Temple on Nicolo Pisano's pulpit in the Baptistery of Pisa, though it must be remembered that the figure of the old, emaciated prophetess was inspired not by a study of nature, but by a Roman sarcophagus in the Camposanto of Pisa where she represents Phaedra's nurse. Nowhere in Tuscan panel painting is the Anastasis, though not absent as such, ever displayed so prominently as an isolated subject on a huge panel. Apparently the Western artist worked in a surrounding where Byzantine icons of this kind were available and inspired him to make a panel which quite likely was made as an icon to be placed in a similar setting as a Byzantine one, i. e. in an iconostasis.

If this icon were an isolated panel on Sinai, one might argue that it could be an Italian import, although it would be difficult, because of its iconographical emphasis and general appearance, to find a place for it within the body of known Ducento paintings. However, there is such a great number of Byzantinizing Latin icons in St. Catherine's monastery that one has to think in terms of a continued supply from a not too distant center. Like the Crucifixion icon for which we proposed Acre as the place of origin, we would assume that also the icons mentioned in the following

[5] *H. Buchthal,* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford 1957, pp. 48ff. and pl. 57a.

lines were all made in Acre in as far as they can be dated after 1244, or, if to be dated before that year, in Jerusalem proper.

The peculiar iconography of the Crucifixion with the rather strange gestures of Mary and John occurs on several other icons by different painters which suggest that not only several artists, but most likely even more than one atelier was involved in the production of what one might call »Crusader icons«. These Crusader artists have quite a different outlook towards Byzantine art than their fellow artists at home who work in the *maniera greca.* Apparently, comparatively few Byzantine models reached the West, where they were absorbed in a local tradition, but on foreign soil, surrounded by a great mass of good Byzantine icons, the Crusader artists copied their models in most cases with much greater accuracy. Several Koimesis icons of our group are iconographically not at all distinguishable from their Byzantine models, and where the episode of the man who tries to overthrow the Virgin's bier is inserted, it is depicted according to the Greek version of the apocryphal story, in which an angel smote the hands of this man, a Hebrew named Jephonias, rather than the Latin version which merely says that the culprit's hands withered.

On the other hand, these Crusader artists were on occasion very conscious of their Latin heritage and purposefully infused elements of eastern iconography. Most outspoken is a representation of the Coronation of the Virgin, a theme that not only does not occur, but cannot occur in Byzantine art, where the Mother of God, exalted as she may be, nevertheless at no time is depicted in complete equality, which is implied by the act of coronation. Moreover this theme, extremely rare in Italian art[6], is very much at home in Northern Europe, especially France, and it is with French art that several contacts can be made within our group of Sinai icons. There is, e. g., a representation of the burial of Moses in which he is being laid down by angels in a rock tomb. Byzantine art, as exemplified by miniatures of the Octateuchs, never shows the entombment of Moses, but only his head disappearing behind a mountain peak, suggesting the unknown locality of his burial.[7] Western art, on the contrary, frequently depicts the burial by angels, as e. g. in the Bibles moralisées[8] — that group of luxury manuscripts associated with Saint Louis.

Another typical example of Western iconography is a representation of Pentecost with Peter occupying the absolute center.

[6] Only one panel painting with this subject has become known, a gable of a panel in the Courtauld Institute in London, attributed to Guido da Siena. *G. Coor-Achenbach,* „The Earliest Italian Representation of the Coronation of the Virgin", The Burlington Magazine, XCIX, 1957, pp. 328 ff. and fig. 2.

[7] *D. C. Hesseling,* Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne, Leiden 1909, pl. 79, № 267.

[8] *A. de Laborde,* La Bible Moralisée illustrée, Paris 1911, Vol. I, pl. 93.

In Byzantine art Peter and Paul, the princes of the Apostles, always share the honor of being placed in the center. This emphasis on Peter is a manifestation of the influence of the church of Rome.

Quite a number of icons have an iconography which links them with Sinai itself. One of them has, above a standing Hodegetria, small scenes of Moses before the burning bush and Elijah being fed by the raven. As is generally known, St. Catherine's monastery is built on the spot with which tradition associates the appearance of the Lord in the burning bush and halfway up the Jebel Musa, where Moses received the tablets, there is the cave to which Elijah retreated during his sojourn on Sinai. An icon depicting these holy places was, thus, in all probability destined for Sinai. As might be expected, icons with Moses figures, either before the burning bush or receiving the tablets of the law, are quite numerous indeed in the monastery's collection, and they were painted by Greek as well as Western artists. Aside from the style, they can quite clearly be distinguished on iconographical grounds. In contemporary Byzantine icons Moses is always depicted as being beardless and very youthful, while on all icons of the Crusader ateliers he is rendered consistently with a shaggy beard. The closest parallels to this Moses type can be found in a richly illustrated Bible manuscript in the Arsénal Library in Paris[9] which according to Buchthal was made for Saint Louis while he was in Syria between 1250 and 1254. As in the case of the Coronation of the Virgin and Moses' burial on Mount Nebo, our iconographical connections lead us once more into the French realm.

The relation of our icons to the Arsénal Bible concerns not only iconography, but also style. The treatment of the faces, especially the eyes, is so similar that one is tempted to localize the miniature and icon production in the same workshop. This, in our opinion, is accumulating evidence which vindicates Buchthal's thesis that the Arsénal Bible was indeed made in Acre and it adds greatly to the importance of the Crusader ateliers of Jerusalem and Acre to associate with them a large group of icons.

But how is the presence of so many Crusader icons on Mount Sinai to be explained? We know that during the Crusades the Latins not only established a close contact with the Sinai monastery, but actually a chapel for the Latin rite was built not far from the Western entrance which in some sources is called St. Catherine of the Franks. This chapel was still in existence in 1743 when Pococke visited the monastery and included it in his ground plan.[10] It seems to be a reasonable assumption that quite a number of the Crusader icons on Sinai were made for this chapel or left there as gifts by

[9] Op. cit., pp. 54ff., pl. 63.

[10] *R. Pococke,* A description of the East. Vol. I: Observations on Egypt, London 1743.

Latin pilgrims. Of course, many such icons must have existed in Jerusalem and other Palestinian localities controlled by the Crusaders which are all lost today. A benevolent fate has preserved for us those which were sent to the remoteness of St. Catherine's.

When the Latin Kingdom of Jerusalem established a Latin patriarchate which divided the country under its control into four bishoprics, Tyre, Caesarea, Nazareth, and Petra, the bishop of Petra had, according to Jacques de Vitry, one suffragan, namely »the bishop of Sinai, superior to the convent of St. Catherine the Virgin and the monks of that convent.« Yet from the point of view of the monastery's long history the Latin phase has to be seen in the proper perspective. It goes without saying that Sinai at no time became a Latin monastery. The Latins were guests, just as previously the monastery had had colonies of Syrian and Georgian monks. For Sinai the Latin chapter was a passing phase. Sinai was founded as and still is a Greek monastery.

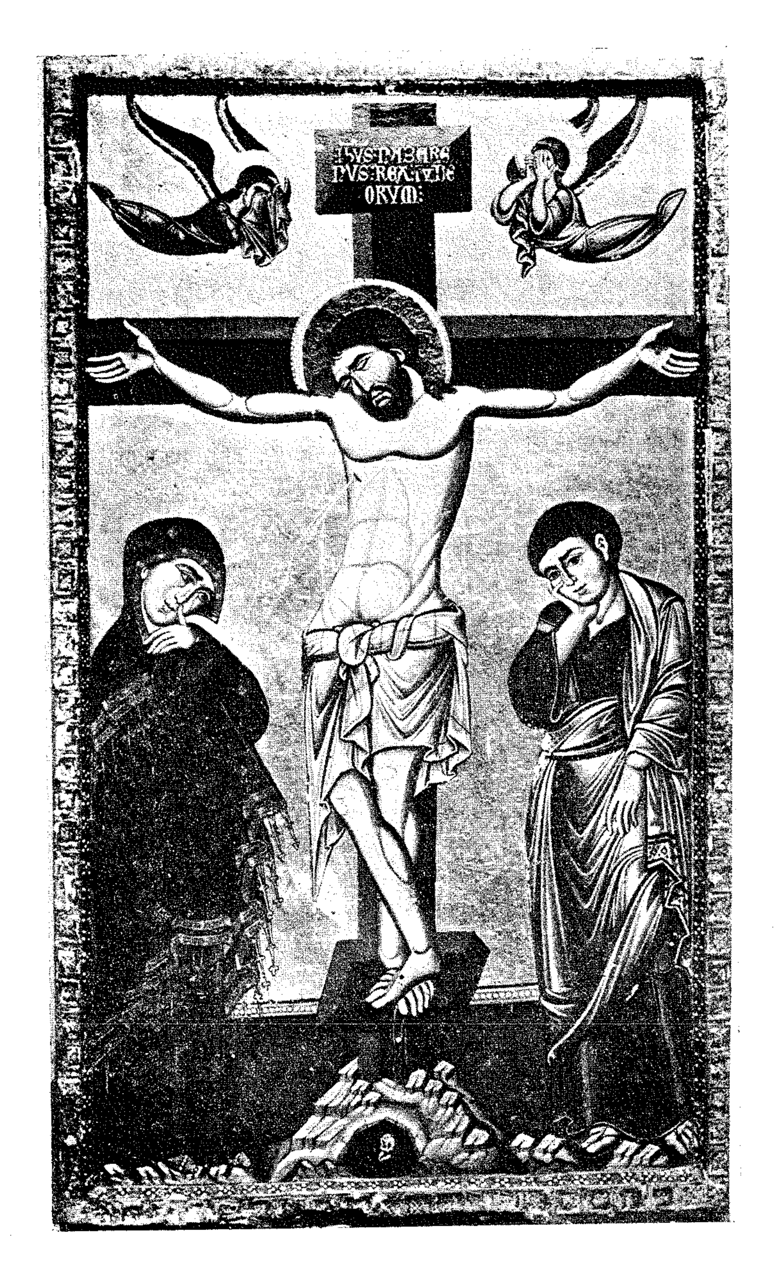


Fig. 1.

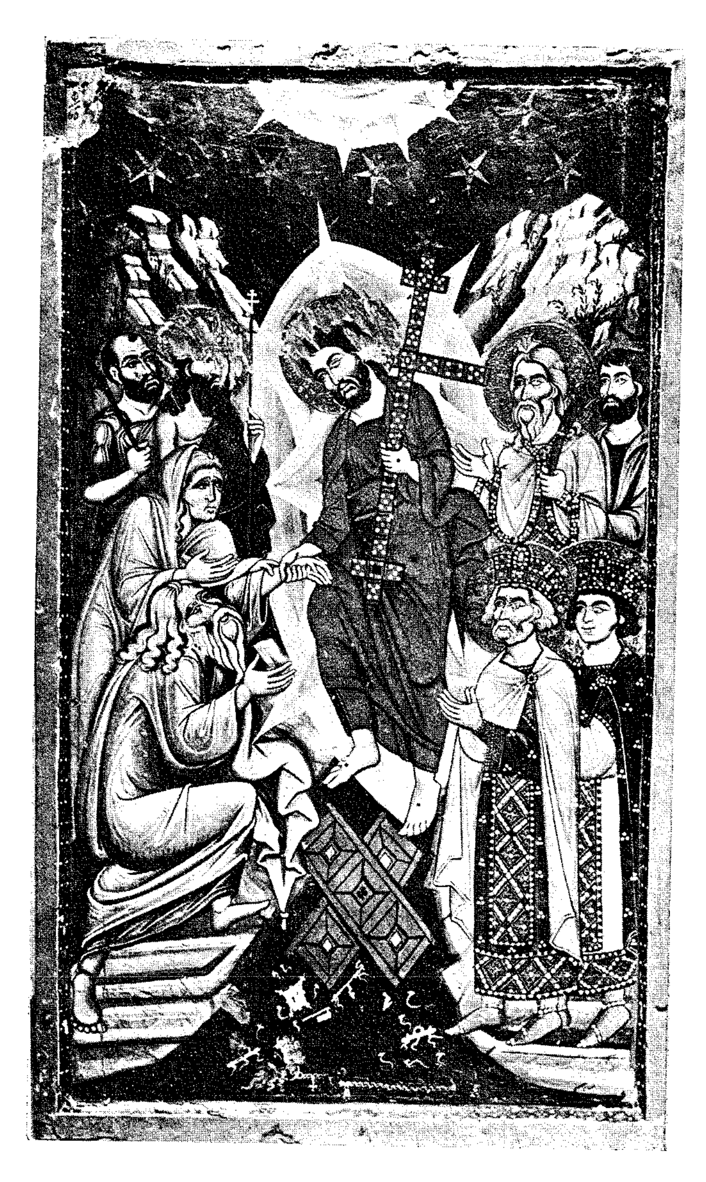


Fig. 2.

MARIAN WENZEL, London

SOME NOTES ON THE ICONOGRAPHY OF ST. HELEN

Any visitor to a lapidarium in the Adriatic region will notice a type of pre-Romanesque cross, often decorated with fluted and twisted bands, which is flanked below the arms by two palmettes or trees, and above the arms, by two rosettes. (Fig. 1). There are many examples of this cross in Italy, and even more in Dalmatia, a number of which have been discussed by Ljubo Karaman.[1] The formula is repeated on certain Middle Byzantine reliquaries, which are said to contain fragments of the True Cross.[2] (Fig. 2). It is apparent that this motif is very widespread, and that the two rosettes, which are later on replaced by representations of the sun and moon, have a decorative purpose alone.

In Dalmatian this formula endured for some years. At Budimir, in the Dalmatian Zagorje inland from Split, there is a group of tombstones of the type called stećci, which date from the fourteenth and fifteenth centuries. These tombstones lie on a prehistoric mound, to the west of the main highway. There are few decorations upon them. On the top of one slab, however, there is carved in shallow relief the haloed figure of a woman, holding in her right hand a cross which is taller than herself. (Fig. 3). The cross is decorated with bands, in the pre-Romanesque style, and flanked on either side by a similar rosette.[3]

On the 11th century tympanum of the east facade of Nicorzminda, in Georgia, the formula of a cross flanked by two palmettes and two rosettes is exemplified in a different way. (Fig. 4). Here Christ himself, with crossed nimbus, replaces the central cross. To either side of him are two palmettes and two rosettes. However, in between the two palmettes and the central figure are two horsemen, facing Christ. Underneath their horses are prone figures,

---

[1] *Ljubo Karaman,* Iz kolijevke hrvatske prošlosti, Zagreb 1930, p. 93, figs. 83, 84.

[2] *D. Talbot-Rice,* The Art of Byzantium, London 1959, pp. 56, 318, Pl. 126, displays the most notable example, the Middle Byzantine reliquary in the Cathedral at Limburg.

[3] *Lovre Katić,* „Stećci u Imotskoj Krajini", Starohrvatska prosvjeta III ser. vol. III, 1954, p. 131 f., fig. 1.

one a snake and one a man. It is clear that these are representations of warrior saints.[4]

A complication now presents itself. For this formula at Nicorzminda certainly owes its origin to a hieratic classical arrangement, found on tablets belonging to a mystery cult spread throughout the Danube region and, likewise, around the Black Sea. On these monuments, most of them of the second century, two



Fig. 1. Preromanesque relief, Sveti Lovre, Pazdigrad, near Split.

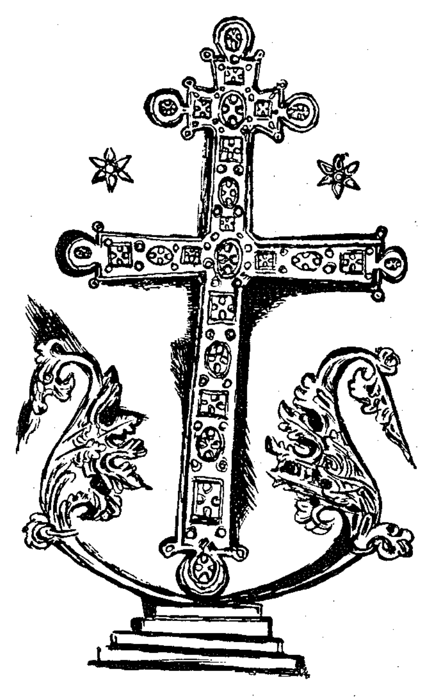


Fig. 2. Cover of the reliquary of the True Cross, Limbourg-on-Lahn, circa 960.

horsemen surmounted by two rosettes, and with prone figures beneath their horses, flank a central figure.[5] (Fig. 5). In these circumstances the rosettes have a precise significance, as they represent the morning and evening stars, symbols of the Dioscuri who, as horsemen, are pictured here. The only difference is that the central figure is not Christ, but a woman. We are told that here the woman may have several significances. She may be a goddess of the Underworld, who controls life and death, and who is the

[4] *Jurgis Baltrušaitis*, Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, Paris 1929, p. 48, Pl. LXVII, fig. 108.

[5] *D. Tudor*, „I cavalieri Danubiani", Ephemeris Dacoromana, Rome 1937, consists of a catalogue of these monuments.

instrument of resurrection for the initiate, or she may be Helen, sister of the Dioscuri. In either case she is a deity of light.[6]

At Krša, in the Kupres region of Bosnia, we see this deity depicted on one of the stećci tombstones.[7] (Fig. 6). The arrangement bears a remarkable resemblance to the tympanum at Nicorzminda. There are the two horsemen, the two palmettes on the outer side of them, and the two rosettes above. The central figure is a woman, not Christ, which leads us to assume that the prototype for this scene was a classical monument rather than the Nicorzminda tympanum, especially since a number of such classical monuments have come

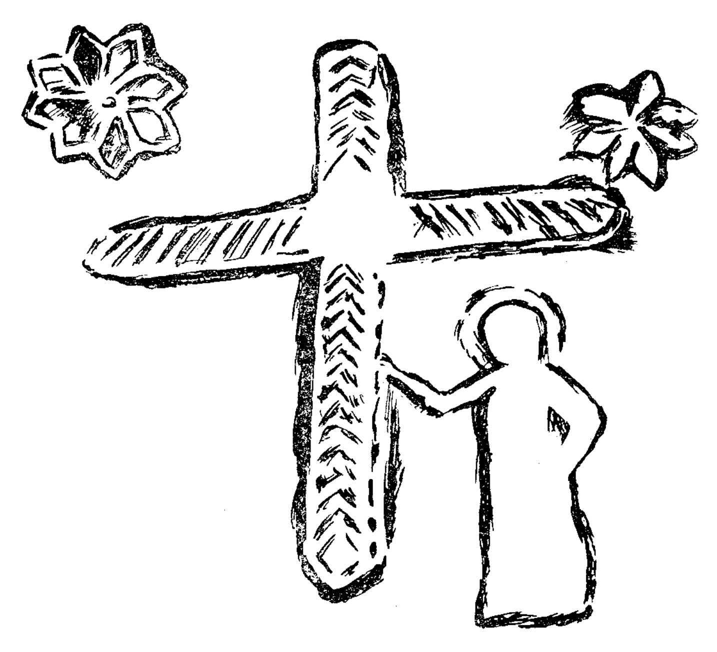


Fig. 3. Saint Helen, tombstone of Budimir, Imotski region.

to light in the Dalmatian area south-west of Krša.[8] The two palmettes in this representation more closely resemble trees, which, in pairs, have some connection with the same classical cult.[9]

[6] *Fernand Chaphouthier*, Les Dioscures au service d'une déesse, Paris 1935, pp. 49, 68.

[7] *Šefik Bešlagić*, Kupres, Sarajevo 1954, p. 97, fig. 65.

[8] *Tudor*, „Nuovi monumenti sui cavalieri Danubiani", Dacia NS IV, 1960, pp. 352-356, figs. 14-16.

[9] They survive from Orphic writings into the Middle Ages. In the Ballad of Marko Kraljević, a fourteenth century South-Slav hero, he is told to go before his death to the pool between two tall trees. *Vuk Koradžić*, „Smrt Marka Kraljevića", Srpske narodne pjesme, Belgrade, 1935, Vol. II, pp. 426-431.

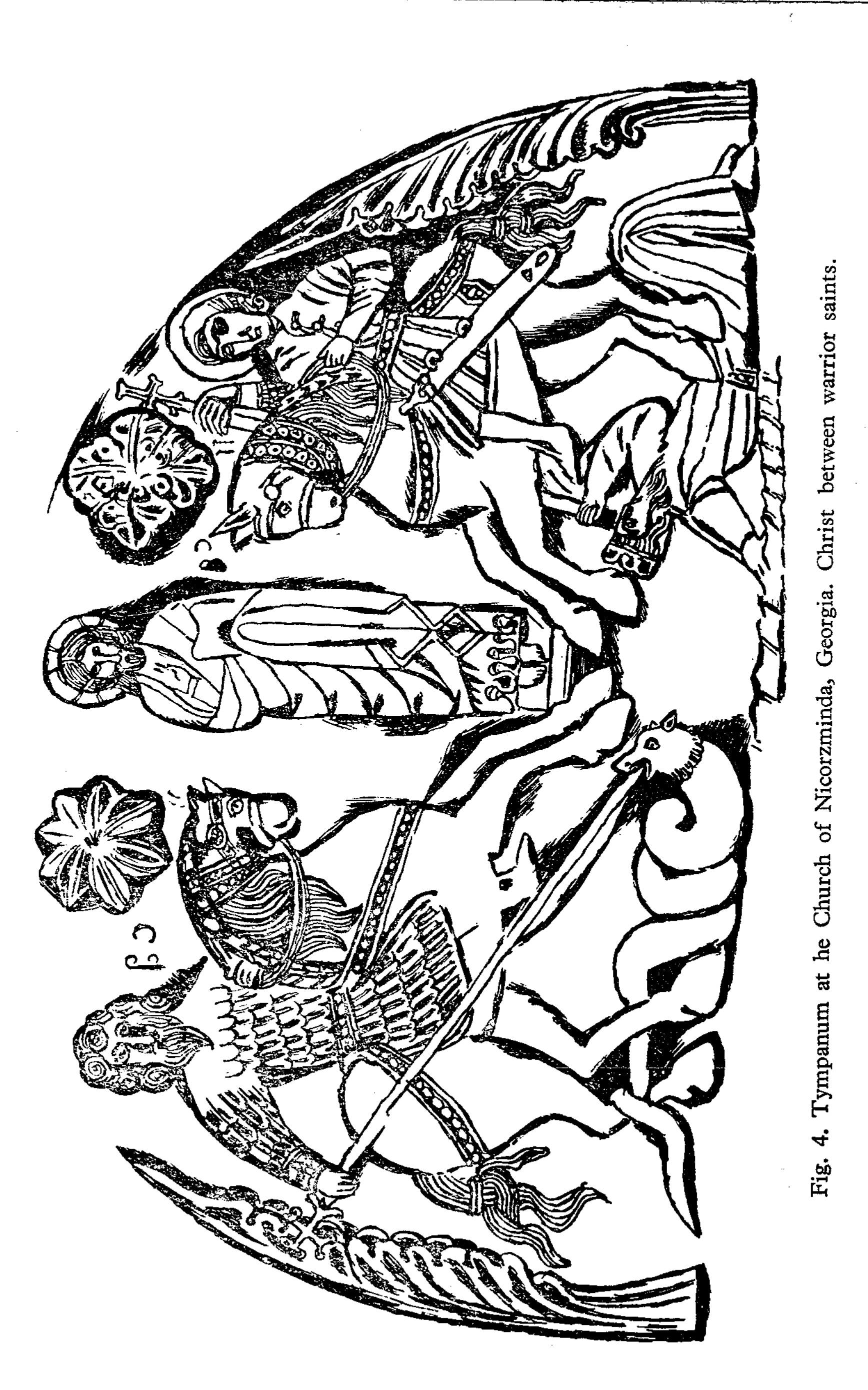


Fig. 4. Tympanum at he Church of Nicorzminda, Georgia. Christ between warrior saints.

It is probable that there was no significance attached to this chance survival of a classical, hieratic arrangement. But the function of the central woman in the mystery cults as a vehicle of resurrection would allow for the appearance of this arrangement on a funeral monument.



Fig. 5. Mystery cult tablet of a type found in the Danube basin, showing a woman, possibly Helen, between the Dioscuri.

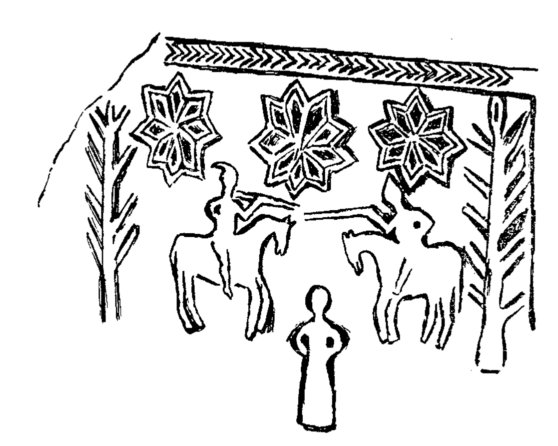


Fig. 6. Tombston from Krša, Kupres region, Bosnia, woman between horsemen.

Icons of St. Helen holding a large cross taller than herself were, by the fifteenth century, a commonplace. But it is rare to find them on tombstones, as at Budimir. Still, crosses themselves are widespread on tombstones; as the instrument of resurrection they have always performed a natural function for the deceased.

The image of Helen, the mother of Constantine, is inextricable connected with the birth and development of reverence for the cross. Her association with the True Cross is in some ways quite difficult to explain. It seems certain that she did not discover the Cross on her visit to the Holy Land, and yet it became attached to her name at a very early date.[10] Subsequent to that time the legends of her discovery of the True Cross became embellished, and increased in length. One of the most popular is that she tested several crosses all dug up at Golgotha in order to determine which was the True Cross. The True Cross proved its validity by raising a dead man.[11] If this story had been known to the carver at Budimir there would indeed have been some reason for his depiction of St. Helen on a tombstone, holding, as she does, that cross whose value in giving life to a dead man had been tested. But the paired rosettes are not explained by this legend. The paired rosettes could be explained by the numerous Dalmatian, pre-Romanesque crosses which also show them, except for the fact that they occur again at Krša on the same type of tombstone as at Budimir, used in such a way as to point to a definite survival of a cult image connected with the classical Helen.

There is some evidence for the confusion of St. Helen and the classical Helen in the Adriatic parts. The power to quell storms of the classical Helen and her brothers the Dioscuri is widely known.[12] Initiates into the mystery cult connected with a woman and the Dioscuri were especially favored, to such an extent that, according to Theophrastus, people on ships would cry out during a tempest, to ask if anyone on board had been initiated.[13] Later on, St. Helen is said to have thrown nails of the True Cross into the

[10] Eusebius, a contemporary of St. Helen, who mentions her expedition to Jerusalem in his „Life of Constantine“, says nothing of her finding the Cross. A pilgrim of Bordeaux who visited Jerusalem in 333, seven years after Helen's visit, lists all the relics shown there but does not mention the Cross. Yet by 345, when St. Cyril of Jerusalem was a priest, the Cross was being exhibited in Jerusalem. By the end of the fourth century the story of Helen's finding the cross was well established, and it flourished from then on. *S. Baring-Gould,* Lives of the Saints, Edinburgh 1914, Vol. V, pp. 56-61.

[11] *Ibid.*, p. 57.

[12] *Lucian,* „On salaried Posts in Great Houses“, Loeb Classical Library Edition, London 1947, p. 415. *Horace,* Carminum, Liber I; III: 1-8. A number of further references are quoted by *Naphtali Lewis,* Samothrace, The Ancient Literary Sources New York, 1958. One of these, Euripides, Orestes, 1635-37, *Lewis,* p. 103, says,

„She, (Helen) being Zeus' daughter, must live deathless, she will be partner in folds of air with Castor and Polydeuces, a savior for mariners.“

[13] *Theophrastus,* Characteres 25 : 2, *Lewis,* op. cit., p. 103,

„And if a little wave comes up he immediately asks whether anyone on board has been initiated“

Diodorus IV : 43 : 1-2, *Lewis,* op. cit., p. 105

„But there came on a great storm and the chieftains had given up hope of being saved, when Orpheus, they say, who was the only one on ship-board who had ever been initiated in the mysteries of the deities of Samothrace, offered to these

Adriatic, likewise to calm the seas.[14] There are also many cases of survival of the classical Helen legend in Dalmatian folksong up to the present day[15], so it is not surprising that the two ladies sharing the same name should here have been confused.

It should likewise not be surprising that the iconography of the first of these Helens, involving paired rosettes, paired trees and paired horsemen should, in some areas, have become confused with the iconography of the other, involving a cross. What is perhaps surprising is to see the same substitutions on the tympanum at Nicorzminda, with Christ himself appearing instead of the woman, the cross, or the woman holding the cross. We might be led to suspect that the iconographical influence of this matriarchal mystery cult was perhaps more widespread than had been previously believed, that it might even have influenced, to some extent, the very commonplace, pre-Romanesque crosses found in the Adriatic regions and, further, certain representations on reliquaires of the True Cross, as well as certain developments to the story of Helen, the mother of Constantine.

La communication fut suivie des remarques de M. *D. Talbot-Rice.*

deities the prayers for their salvation. And immediately the wind died down and two stars fell over the heads of the Dioscuri, and the whole company was amazed at the marvel which had taken place and concluded that they had been rescued from their perils by an act of providence of the gods. For this reason, the story of this reversal of fortune for the Argonauts having been handed down to successive generations, sailors when caught in storms always utter prayers to the gods of Samothrace and attribute the appearance of the two stars to the epiphany of the Dioscuri.“

[14] *S. Baring-Gould,* The Lives of the Saints, Edinburgh, 1914, Vol. V, p. 62.

[15] *Vuk Karadžić,* Srpske narodne pjesme, Belgrade, 1953, Vol. I, p. 600, Vol. II, pp. 165-177, 347-362.

IVAN ZDRAVKOVIĆ — VOJISLAV JOVANOVIĆ, Beograd

LA FORTERESSE DE ZVEČAN, SITUÉE AU MOYEN ÂGE À LA FRONTIÈRE ENTRE BYZANCE ET LA SERBIE

Il en est de Zvečan comme de la plupart des forteresses qui s'élevaient sur les territoires des anciens États médiévaux serbes: on ne sait ni la date de sa construction, ni le nom de celui qui l'a construite. Sur ce point, nous ne disposons d'aucune donné écrite, et la tradition populaire elle-même nous fait défaut. Tout ce que nous savons, c'est que la forteresse de Zvečan joua un rôle important dans l'histoire de Raška, Etat médiéval serbe, et qu'elle se trouvait alors à la frontière entre la Raška et Byzance (fig. 1).

Selon certains auteurs, c'était une forteresse byzantine, tandis que d'autres la croient serbe. En tout cas, il est hors de doute que c'est une forteresse très ancienne et qu'on y voit des constructions bâties à la manière byzantine.

Zvečan est mentionné pour la première frois dans »l'Alexiade« d'Anne Comnène sous le nom de Σφεντζάνιον, à propos des campagnes menées par l'empereur Alexis contre les Serbes qui, sous la conduite de Vukan, joupan de Raška, firent de fréquentes invasions sur le territoire byzantin entre 1091 et 1094.[1] C'est à proximité de Zvečan que, en 1093. Vukan fit essuyer une grande défaite à Jean Comnène, gouverneur de Durazzo.[2] Le récit d'Anne Comnène permet de conclure que Zvečan était alors aux mains des Serbes, tandis que la localité voisine de Lipljan (Λιπένιον) était au pouvoir de Byzance. Le nom que les Grecs donnaient à Zvečan (Σφεντζάνιον) n'est qu'une transcription déformée du non slave. Cela veut dire que cette forteresse n'avait pas d'appelation grecque originale et que les Grecs n'ont fait qu'adapter le nom slave à leur prononciation. D'après cela, on pourrait supposer que la forteresse de Zvečan fut construite par les Serbes. Il n'est pas impossible que Zvečan fut justement construit au temps des invasions mentionnées de Vukan, guand la plaine de Kosovo Polje devint un champ de guerre.

---

[1] Anne Comnène, Alexiade, II, ed. B. Leib, Paris 1943, 167-168.

[2] Op. cit., 168-169.

Les sources dont nous disposons ne nous disent point ce qu'il advint de Zvečan au moment où Byzance imposa, du moins provisoirement, son pouvoir dans ces régions. En tout cas, pendant le règne du grand joupan Nemanja, Zvečan est mentionné de nouveau lorsqu'on parle des luttes de ce joupan contre la prépondérance byzantine. Nemanja cherchait par tous les moyens à réunir tous les pays serbes en un seul Etat, ce qui le fit entrer en conflit avec l'empereur Manuel Comnène et avec ses propres frères. En 1168, près du village de Pantino, au sud de Zvečan, Nemanja mit en dé-

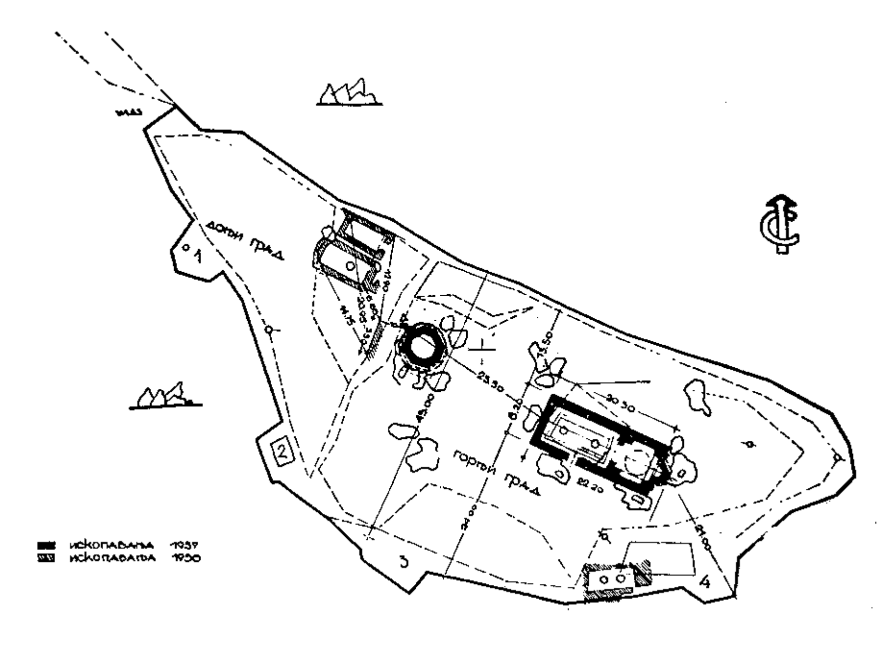


Fig. 2. Situation

route l'armée byzantine, commandée par Georges Padiate. Dans cette armée il y avait des mercenaires étrangers et des partisans des fréres de Nemanja. Un de ces frères, probablement le joupan Tihomir, se noya alors dans la rivière Sitnica.[3] L'église de St. Georges, située dans la forteresse de Zvečan, est mentionnée à propos de cette bataille.[4]

Depuis ces événements jusqu'à la troisième décade du XIVème siècle, il n'y a aucune mention de Zvečan. Cela résultait probablement du fait que les frontières de l'Etat serbe s'étaient

[3] *К. Јиречек - Ј. Радонић,* Историја Срба, I, Београд 1952, 150.

[4] *В. Ћоровић,* Житије Симеона Немање од Стевана Првовенчаног, Београд 1938, 25.

déplacées vers le sud-est, de sorte que la forteresse de Zvečan avait perdu son ancienne importance stratégique.

En 1322, dans cette même forteresse de Zvečan prit fin un autre antagonisme entre deux frères. En ce temps-là, Constantin, fils cadet du roi Milutin, disputait le trône à son frère aîné Stevan Dečanski, qui avait été rendu aveugle. Stevan essaya en vain de faire la paix avec son frère, et celui-ci périt au cours des combats, probablement aux alentours de Zvečan, car il fut ensuite inhumé dans cette forteresse.[5]

Le nom de Zvečan est relié aussi à la fin du règne de Stevan Dečanski. Stevan prend de l'âge, et son fils Dušan cherche le pouvoir. Le conflit devient imminent. Dušan attaque Stevan dans son palais de Petrič, dans la région de Nerodimlja, le fait prisonnier et l'enferme dans la forteresse de Zvečan en 1331. Deux mois plus tard, Stevan meurt à Zvečan.[6]

Au cours des décades suivantes du XIVème siècle Zvečan est souvent mentionné comme propriété des grandes familles seigneuriales de Musić, Vojnović, Branković et autres.[7] Vers la fin du même siècle, les Turcs s'emparent de Zvečan et s'en servent comme d'un point d'appui pour leur expansion en direction de la Bosnie et de la Serbie septentrionale.[8] Zvečan resta en possession des Turcs jusqu'en 1912.

*

Le plan de la forteresse de Zvečan est d'une forme allongée, irrégulière (fig. 2). La forteresse est enceinte de murailles, flanquées de hautes tours. Elle couvre une superficie relativement restreinte (longueur 125 m, largeur maximale 50 m). Le niveau de la forteresse n'est pas partout uniforme, de sorte qu'on y distingue la forteresse supérieure et la forteresse inférieure, séparées entre elles par un mur. Dans la partie supérieure, beaucoup plus étendue que l'autre, se trouve un palais avec sa chapelle (dédiée à St. Georges) (fig. 3, 4, 5) et un donjon octogonal (fig. 2), qui se dresse sur le point le plus élevé et le plus saillant de la colline. On y voit encore un édifice, plus petit et de forme rectangulaire, adossé à muraille occidentale, qui avait probablement servi de logement à la garnison, tandis que le monarque habitait le palais et le commandant de la forteresse le donjon. Dans la forteresse inférieure on ne voit que deux édifices, l'un à côté de l'autre, à proximité du donjon (fig. 2). Un de ces édifices est adossé à la muraille nord-ouest. Il est voûté en plein cintre. L'autre édifice, certainement plus ancien et un peu plus grand, est paralèle au premier. Ses

[5] Гласник Српског ученог друштва, 53, Београд 1883, 10 и 59.

[6] *Јиречек - Радонић,* I, 208-209.

[7] *А. Соловјев,* Одабрани споменици српског права, Београд 1926, 166-167; *М. Динић,* Област Бранковића, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXVI, св. 1-2, Београд 1960, 7, 15, 26.

[8] *Јиречек - Радонић,* II, 332.

angles sont arrondis à l'intérieur. Selon toute apparence, le premier édifice avait servi de dépôt et, peut-être, de prison aussi, et non pas de citerne, comme on le pensait jusqu'ici. L'autre édifice avait certainement servi de logement.

On accédait à la forteresse par deux portes, l'une plus grande, située du côté du nord-ouest et l'autre plus petite, située du côte du sud-ouest. Les deux portes donnaient accès à la forteresse inférieure, qui était reliée à la forteresse supérieure par une autre porte se trouvant dans le mur qui séparait les deux parties de la forterese de Zvečan.

Les tours, construites presque toutes sur des rochers, ont des murs pleins, de même que les murailles qui les relient.

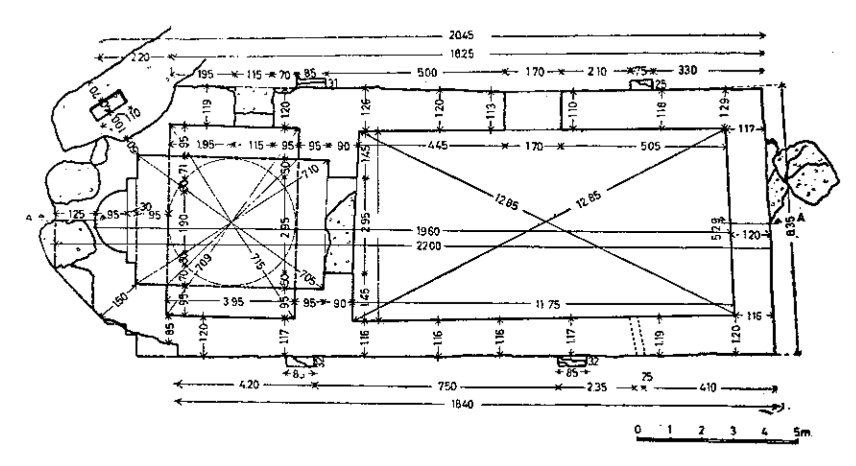


Fig. 5. Plan de l'église St. Georges

La forteresse, située au sommet de la colline, était protégée de trois côtés par une ceinture de remparts et de tours se trouvant un peu plus bas, sur la pente de la colline, et dont les vestiges sont à peine visibles aujourd'hui. Seule, une tour ronde de la pente nord se dresse encore dans presque toute sa hauteur d'autrefois. Les vestiges d'une porte cochère donnant accès dans cette ceinture de fortification inférieures ont été découvertes du côté de l'ouest. Au pied de la colline, du côté du sud-ouest, il existe de traces de murailles ayant protégé le faubourg.

Le procédé de construction était celui du Moyen Age, au moyen de la chaux encore chaude et du système de grillage consistant en poutres de bois posées horizontalement dans le mur à un mètre de distance environ l'une de l'autre, système jouant le rôle du cerclage en béton armé de nos jours et servant à renforcer la masse du mur en la liant et en l'égalisant. Les faces extérieures des murs sont en pierre de taille, tandis que les faces intérieures sont en pierre brute jetée dans le mortier fait avec de la chaux encore chaude, constituant ainsi ce qu'on appelle le blocage.

Lors de la consturction des tours et des murs, on n'a nulle part employé de briques entières, sauf dans la construction du donjon, mais à l'extérieur on voit, par endroits, des fragments de briques, utilisés comme »chevilles« entre les pierres. Cependant, le palais avec sa chapele et, tout particulièrement, l'édifice adossé au mur sud-ouest de la forteresse supérieure ont été construits en pierres soigneusement taillées alternant avec des briques alignées horizontalement et même verticalement en deux ou trois rangs.

*

Au cours des travaux de recherches et de conservation, poursuivis pendant quatre ans (de 1957 à 1960) sur la forteresse de Zvečan, les édifices qui s'y trouvaient, mais extrêmement délabrés, furent déblayés de ruines et l'on procéda à leur conservation.[9] Certains autres édifices, que l'on supposait avoir existé à Zvečan, furent découverts et soumis au même procédé de conservation. L'ensemble de la forteresse, y compris les remparts, les tours et les édifices se trouvant dans l'enceinte, ainsi que le faubourg et les alentours immédiats, furent portés sur des relevés géodésiques et architectoniques, de sorte que l'on dispose maintenant de toutes les données nécessaires pour élaborer un plan urbaniste.

En premier lieu, on a découvert l'église de St. Geogres. Ensuite, au point culminant de la colline, on a trouvé le donjon, octagonal à l'extérieur comme à l'intérieur. Ces deux édifices avaient été construits selon le procédé byzantin, c'est-à-dire par rangées alternées de blocs de pierres équarries et de briques. Les autres édifices sus-mentionnés, à savoir la prétendue citerne et la construction rectangulaire aux angles arrondis dans la forteresse inférieure, ainsi que l'edifice de la forteresse supérieure, ont été déblayés et soumis au procédé de conservation, de même que toute l'enceinte de la forteresse et l'emplacement du faubourg, y compris les vestiges des portes d'entrée, des remparts et des tours.

En outre, on a essayé de déblayer le couloir débouchant auprès de ce qu'on appelle »la sortie secrète«, sur la pente nord-est de la colline, où se trouve une source dans une cavité voûtée. Non

[9] Арх. *И. Здравковић*, Истраживачки и конзерваторски радови на граду Звечану крај Косовске Митровице 1957 и 1958 године (Претходни извештај), Зборник заштите споменика културе, X, Београд 1959, 173-184; Арх. *И. Здравковић* - *В. Јовановић*, Археолошко-конзерваторски радови на граду Звечану, Старине Косова и Метохије, I, Приштина 1960, 278-287; Арх. *И. Здравковић*, Резултати конзерваторских испитивања и радова на граду Звечану, Зборник заштите споменика културе, XII (1961), 83-104.

loin de là, on a déblayé une autre cavité semblable, mais sans y trouver de »passage secret«.

La dernière partie des travaux effectués sur la forteresse de Zvečan avait été consacrée à l'élaboration d'un projet relatif aux voies d'accès et aux sentiers devant mener à la forteresse, ainsi qu'aux emplacements où l'on pourrait construire un hôtel touristique et un restaurant.

*

Les objets meubles trouvés au cours des travaux de recherches archéologiques (fragments de céramique, boulets de pierre, etc.) datent, pour la plupart, de l'époque ottomane et ne sont pas d'une grande importance.

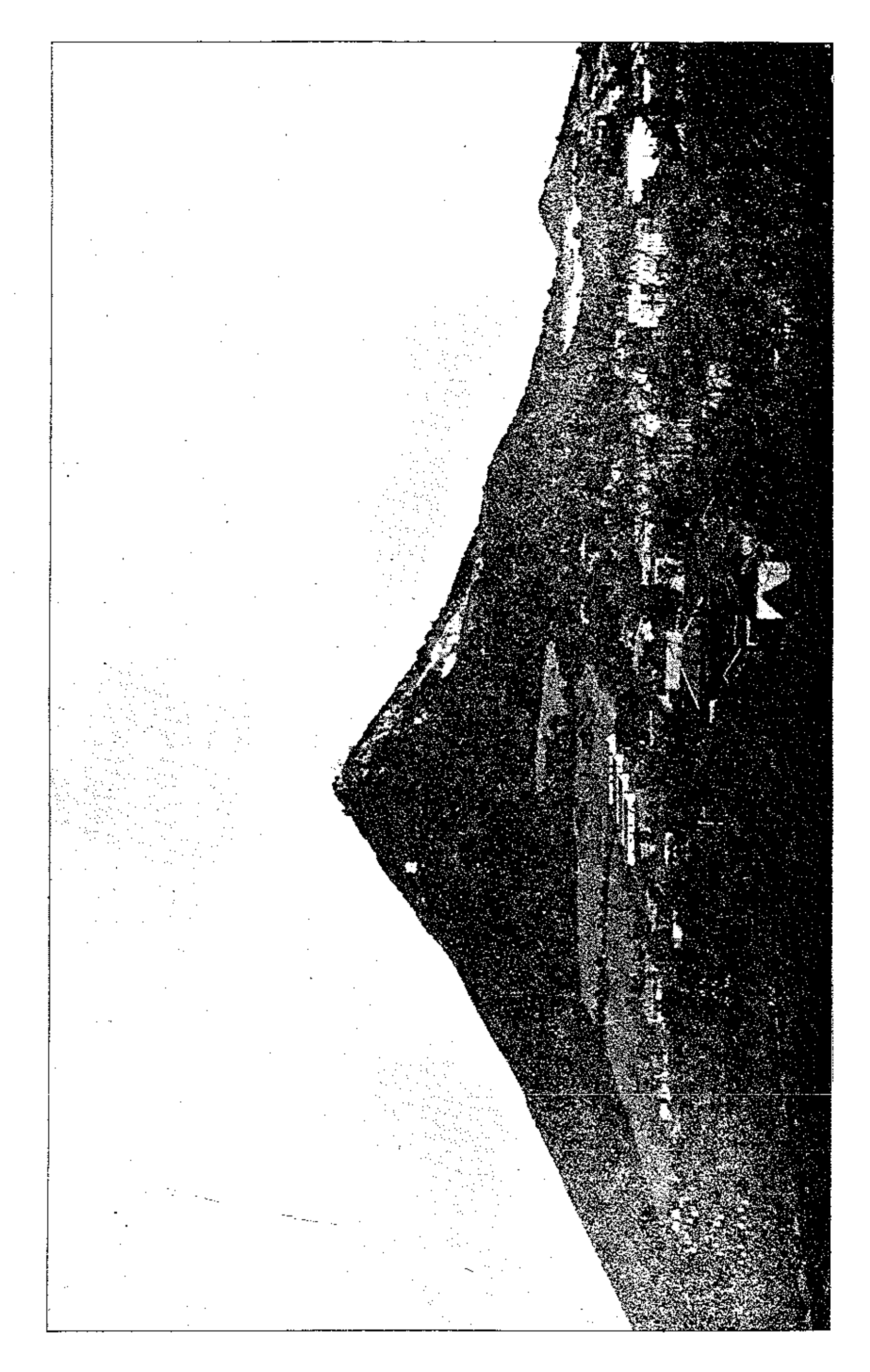


Fig. 1. Vue générale de l'ensemble

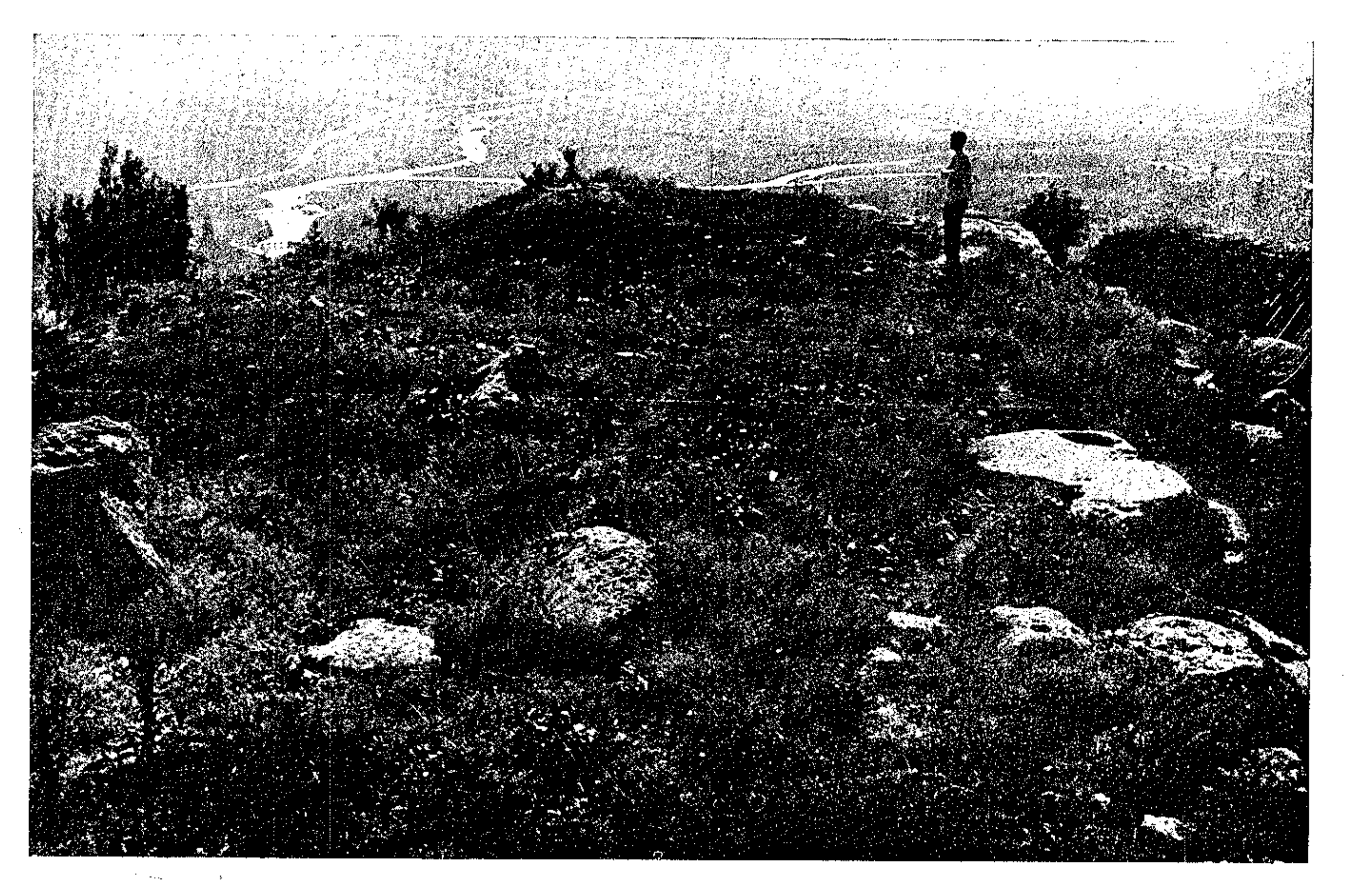


Fig. 3. Emplacement où fut construite l'église



Fig. 4. — Fondation, récemment mise au jour, de l'église St. Georges (après les travaux de conservation)

Titres des communications présentées à la section d'Art et d'Archéologie qui ont été publiées ailleurs ou dont les manuscrits n'ont pas été remis à la rédaction.

Blaga Aleksova, Skopje

Elementi bizantini nelle scoperte archeologiche del periodo slavo in Macedonia del IX—XII e dal XIII—XIV secolo.

Gordana Babić, Beograd

Les fresques de deux chapelles situées près du monastère de Marko à Sušica.

La communication fut suivie des remarques de Mme S. der Nersessian.

Cf. l'étude amplifiée sous le titre: Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge. Cahiers Archéologiques XII (Paris 1962) 303—339.

Kosta Balabanov, Skopje

Icônes en mosaïques du XIIIe—XIVe siècles faites à Ochride.

James Breckenridge, Evanston Ill.

The Problem of Likeness in Early Byzantine Portraiture.

Manolis Hatzidakis, Athènes

Peintures murales de XIe siècle en Grèce.

La Communication fut suivie des remarques de M. O. Demus, Mlle G. Babić et M. A. Grabar.

Emil Condurachi, Bucarest

Les villes pontiques à l'époque du Bas-Empire à la lumière des dernières fouilles archéologiques.

Horst Hallensleben, Wuppertal

Die Stifterbildnisse als mittelbare Quelle für die Datierung der Malereien in den Kirchen König Milutins.

Richard Hamann Mac-Lean, Marburg a/L

La cathédrale de Reims et Byzance.

Dimče Koco, Skopje

Les basiliques paléochrétiennes dans la région du lac d'Ochride.
La communication fut suivie des remarques de MM. F. J. de Waele et A. Orlandos.

Jules Leroy, Paris

Influences byzantines dans les manuscrits syriaques et ethiopiens illustrés.
La communication fut suivie des remarques de M. J. Gouillard.

Djordje Mano-Zisi, Beograd

Quelques exemples d'urbanisme de la Basse-antiquité dans l'Illyricum.

Vojeslav Molè, Krakow

Les fresques de l'église de Ste. Sophie à Ochride du XIIe siècle. Monument de l'humanisme de l'art byzantin.

Nicolas Moutsopoulos, Thessalonique

Harmonische Bauschnitte in den Kirchen vom Typ kreuzförmigen Innenbaus im griechischen Kernland.
Publié dans Byzantinische Zeitschrift Bd. 55, H. 2 (München 1962) 274—291.

B. A. Ognev, Moskva

Некоторы проблемы ранне московского зодчества.
Publié dans Архитектурное наследство 12 (Moskva 1960) 45—62.

Démétrius Pallas, Corinthe

L'église Odhighitria de Leucade.

Milan Prelog, Zagreb

Byzance sur l'Adriatique.

Anika Skovran, Beograd

Les fresques des Sts Apôtres du Patriarcat de Peć.
La communications fut suivie des remarques de M. O. Demus.

Eustathios Stikas, Athènes

Les anastylos récentes des monuments byzantins en Grèce.
La communication fut suivie des remarques de M. A. Ammann.

Cecil L. Striker, New York

The Bartolomaeus Kapelle in Paderborn and Dalmatia: A Note on the Origin of Byzantine Elements in Ottonian Architecture.

Mirjana Tatić-Djurić, Beograd

Les objets byzantins dans la collection médiévale au Musée national à Belgrade.

André Xyngopoulos, Athènes

La peinture à Thessalonique au IXe siècle.
La communication fut suivie des remarques de M. P. Stephanou.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

ART ET ARCHÉOLOGIE